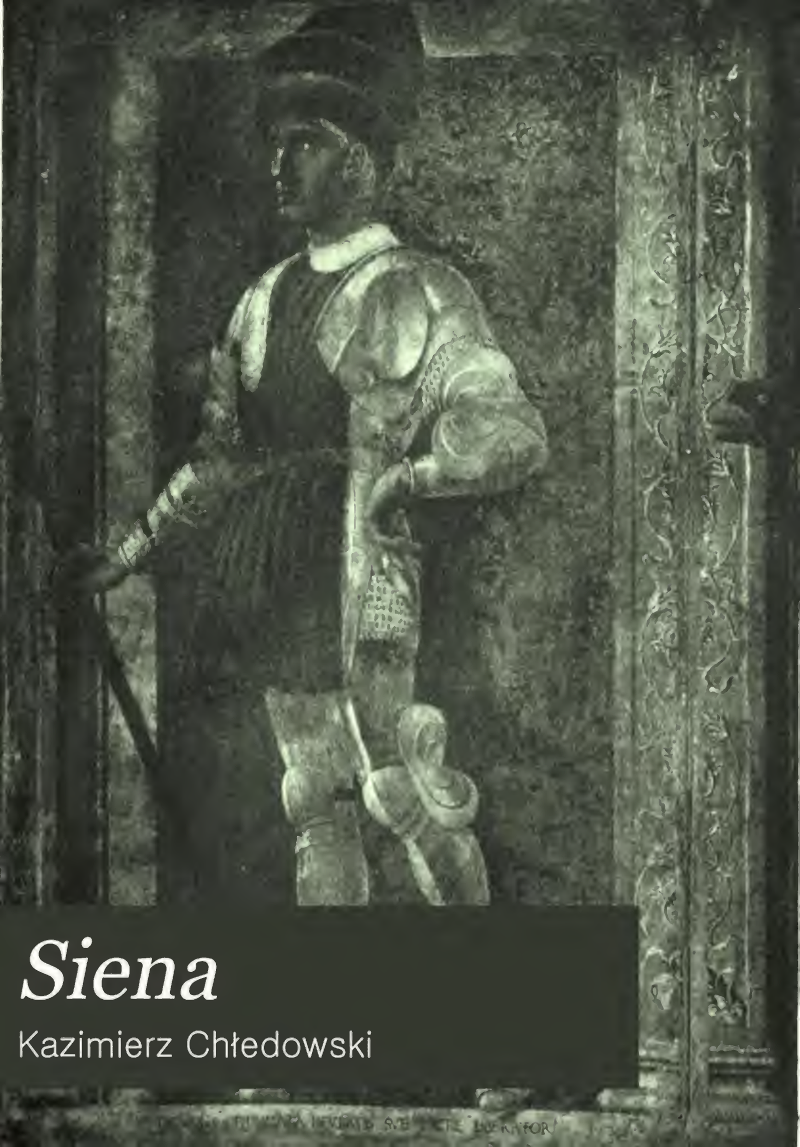
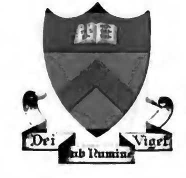

Siena
Kazimierz Chłedowski





VERLAG BRUNO CASSIRER. BERLIN. MCMV


Dei
sub numine
Viget

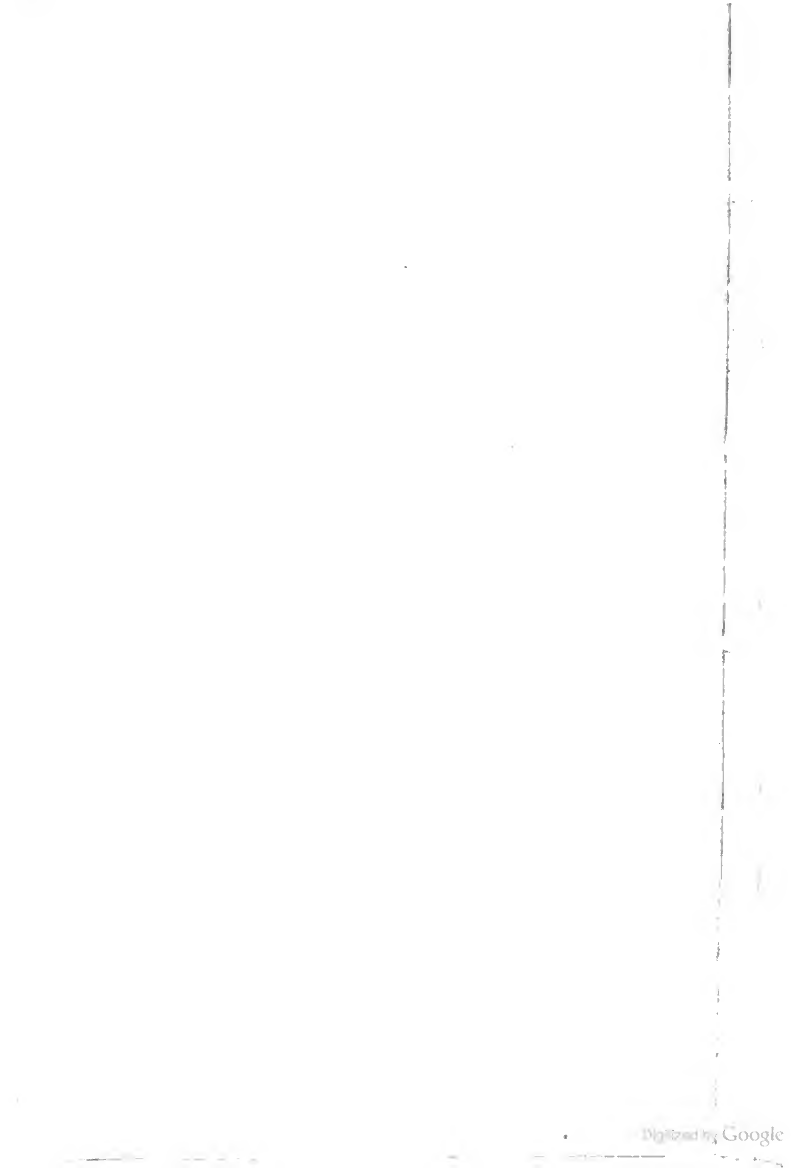




VERLAG BRUNO CASSIRER. BERLIN. MCMV

CASIMIR CHŁĘDOWSKI, SIENA

CASIMIR CHŁĘDOWSKI, SIENA





Lombardi Siena

DUCCIO DI BUONINSEGNA


SIENA
ERSTER BAND
1905
BRUNO CASSIRER

CASIMIR CHŁĘDOWSKI

SIENA

ERSTER BAND

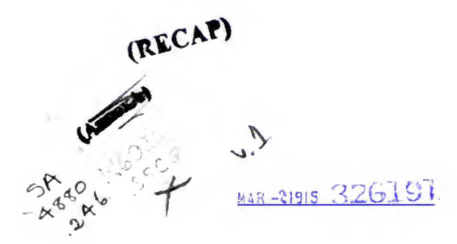
BERLIN 1905
VERLAG VON BRUNO CASSIRER







INHALT.



Benutzte Literatur.

Album di storia patria — Bozzetti repubblicani Senesi. Siena, Giulio Mucci, 1875

Alessio F. A. — Storia di San Bernardino da Siena e del suo tempo. Mondovi, 1899.

Allegretti Allegretto. — Diarii Senesi. Muratori, Rerum italicarum scriptores, B. XXIII.

Aquarone B. — Dante in Siena. Città di Castello, 1889.

Archivio Storico Italiano. — Firenze, Vieusseux, 1842 ff.

Armellini Mariano — Notizie storiche intorno alla antichità del culto di Maria Vergine. Roma, G. Ciotola, 1888.

Bacci O. — Le Prediche volgari di S. Bernardino in Siena nel 1427. Conferenze della Comm. Senese di Storia Patria, Siena, 1895.

Banchi Luciano. — Alcuni documenti che concernano la venuta in Siena nell'anno 1321 dei lettori e degli scolari dello studio Bolognese. Giorn. stor. degli Archivi Toscani. Anno V, 1861.

Barduzzi D. — Del Governo dell'Ospedale di Siena delle origini alla caduta della Repubblica. Conferenze della Comm. di Storia Patria. Siena 1895.

Bartoli Adolfo. — Storia della Letteratura italiana. Firenze, Sansoni, 1889.

Berenson Bernhard. — A Sienese painter of the Franciscan Legend. The Burlington magazine September 1903.

Benci Gusmano. — Ricordi artistici di Siena. Siena, Sordo-muti, 1875.

Berlinghieri, R. — Notizie degli Aldobrandeschi. Siena, Porri, 1844.

Bernardino S. — Le Prediche volgari di S. Bernardino da Siena dette nella Piazza del Campo 1427. — Edite da L. Banchi. Siena, 1880. 3 Bände.

Bertaux E. — Santa Maria di Donna Regina e l'Arte Senese a Napoli nel secolo XIV. Napoli, 1899.

Bindino da Traviale. — La Cronaca edita a cura di V. Lusini. Siena, tip. S. Bernardino, 1900.

Bonichi B. — Rime de Bindo Bonichi da Siena. Bologna, Romagnoli, 1867.

Borghese S. u. Banchi L. — Nuovi Documenti per la storia dell' arte senese. Siena, Torrini, 1898.

Bonchaud P. — La sculpture a Sienne. Paris, Lemerre, 1901.

Bourquelot F. — Études sur les foires de Champagne. Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des Inscriptions, Nouvelle série, B. V. Paris 1865.

Braggio Carlo. — La Donna del secolo XV nella storia. Giornale Ligustico di archeologia, storia e letteratura. Anno XII. Genova, 1885.

Bulletino senese di storia patria — Zeitschrift, herausgegeben durch die Academia dei Rozzi in Siena, von 1893 an. — Siena, tip. Sordo-Muti.

Calisse C. — S. Caterina da Siena. Conferenze della Comm. Sen. di stor. patria. Siena. 1895.

Canastrelli A. — L'Abbazia di San Galgano. Firenze, Alinari, 1896.

Capecelatro A. — Storia di S. Caterina da Siena e del Papato del suo tempo. Siena 1878.

Casanova E. — La Donna Senese nel Quatrtocento. Siena, 1901.

Caterina da Siena, S. — Le Lettere con proemio di N. Tommaseo. Firenze, Barbera, 1860, 4 Bde.

Christofani Antonio. — Delle storie d'Assisi librisei. Assisi, D. Sensi, 1866.

Cino da Pistoia. — Vita e poesie di Messer Cino da Pistoia. Ediz. Sebastiano Ciampi. Pisa, Capurro, 1813.

Clausse Gustave. — Basiliques et mosaïques chrétiennes. Paris, E. Leroux, 1893, 2 Bde.

Clausse Gustave. — Les Marbriers Romains, Paris, Leroux, 1897.

Coppini Anita. — Piero Strozzi nell'assedio di Siena. Firenze, 1902.

Cornelius C. — Jacopo della Quercia, Halle, W. Knapp, 1896.

Crove I. A. & Cavalcaselle. — Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Ausgabe von Dr M. Jordan. Leipzig, Hirzel, 1869.

Cust, R. H. Hobart. — The Pavement Masters of Siena. Handbooks of the Great Craftsmen series. London, G. Bell & Sons, 1901.

D'Ancona A. — Cecco Angolieri da Siena. Nuova Antologia, Firenze, 1874, Band XXV.

D'Ancona Alessandro. — Origini del Teatro Italiano. Torino, Loescher, 1891, 2 Bde.
1874, Band XXV.

D'Ancona A. — Studii di critica e storia letteraria. Bologna, Zanichelli, 1880.

D'Ancona A. e. Bacci O. — Manuale della Letteratura Italiana. Firenze. Barbera 1898, 5 Bände.

Davidsohn R. — Geschichte von Florenz. Berlin, 1896.

Davidsohn R. — Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz. Berlin, Mittler & Sohn, 1896—1901.

Dei Andrea. — Cronica Sanesi. Muratori, Rerum Italicarum Scriptores, Band XV.

Della Valle, Padre Guglielmo. — Lettere senesi. Roma 1786. Giovanni Zempel, vol 3.

Dino, Duc de — Chroniques siénoises. Paris, 1846.

Dohme, Dr. Robert. Kunst und Künstler. Leipzig, A. Seemann, 1879.

Douglas Langton: — A history of Siena. London, J. Murray, 1902.

Douglas Langton. — A forgotten painter (Sassetta). The Burlington Magazine. Vol. I. Nr. 3, 1903.

Douglas Langton. — The real Cimabue. The Nineteenth Century. London N. 313, März 1903.

Enlart E. — Origines françaises de l'Architecture gothique en Italie. Paris, Thorin & fils, 1894.

Errico Giuseppe. — Folgore da S. Geminiano e la „Brigata spendereccia". Napoli, F. Bideri. 1895.

Faccio Cesare. — Giovan Antonio Bazzi (Il. Sodoma). Vercelli, Gallardi e Ugo. 1902.

Falletti-Fossati C. — Costumi senesi nella seconda metà del secolo XIV. Siena, Bargellini, 1881.

Falleti-Fossati C. — Principali cause della caduta della Repubblica Senese. Siena, Bargellini, 1883.

Folgore da S. Geminiano. — Le Rime di Folgore da S. Geminiano e di Cene de la Chitarra d'Arezzo, nuovamente pubblicate da Giulio Navone. Bologna, Romagnoli, 1880.

Fra Filippo da Siena. — Gli Assempri. Herausgegeben von D. F. C. Carpellini. Siena, Gati, 1864.

Frammento di una Cronachetta Senese d'Anonimo del secolo XIV. — Herausgegeben von Lisini i N. Mengozzi, Siena 1893.

Francesco di Tomaseo Cronica. — Muratori, Rerum Ital. script. Bd. XX.

François d'Assise, Saint. — I. Fioretti, trad. d'Arnold Goffin. Bruxelles, Bulens, 1901.

Frati L. — La vita privata di Bologna del secolo XIII al XVII. Bologna, Zanichelli, 1900.

Frizzoni G. — Arte Italiana del Rinascimento. Milano, Dumolard, 1891.

Fumi L. — Il Duomo d'Orvieto e i suoi restauri. Roma 1891.

Gaspary Adolf. — Geschichte der Italienischen Literatur. Strassburg, Trübner, 1885—8.

Gebhard Emil. — Moines et papes, Paris, Hachette 1896.

Gigli G. — La città diletta di Maria. Roma, 1716.

Gigli G. — Diario Sanese. Siena, 1854, 2 Bände.

Gonse Louis. — L'Art Gothique. Paris, Quantin.

Gosche Agnes — Simone Martini. Leipzig, Seemann' 1899.

Grassi Ranieri — Descrizione storica e artistica di Piza e di suoi contorni. Piza, Prosperi, 1838. 3 Bände.

Grotanelli F. — Leggenda minore di S. Caterina da Siena e lettere dei suoi discepoli. Bologna, Romagnoli, 1868.

Gregorovius Ferdinand. — Lucrezia Borgia. Stuttgart, Cotta, 1874.

Guasti G. — Cafaggiolo e di altre Fabbriche di Ceramiche in Toscana. Firenze, Barbera, 1902.

Heywood W. — The Ensamples of Fra Filippo. A study of mediaeval Siena. Siena, Torrini, 1902.

Heywood W. — The Palio of Siena. Siena, Torrini, 1899.

Heywood W. — A pictorial Chronicle of Siena. Siena, Torrini, 1902.

Kondakoff N. — Histoire de L'Art Byzantin, trad. M. Trawinski. Paris, Librairie de l'Art, 1886.

Kraus Fr. Xav. — Geschichte der christlichen Kunst. Freiburg im Breisgau, Herder, 1900.

Lehner Dr. F. A. — Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten. Stuttgart, Cotta, 1886.

Lesca Dr. Giuseppe. — I Commentarii rerum memorabilium, quae temporibus suis contigerunt d'Enea Silvio di Piccolomini. Estratto dagli Annali della R. Scuola norm. sup. Pisa, 1894.

Lisini A. — Lettere volgari del secolo XIII· a Geri e Guccio Montanini. Siena, 1889.

Lisini A. — Provvedimenti economici della Repubblica di Siena nel 1382. Siena, Torrini, 1895.

Lisini A. — Notizie di Duccio pittore. Siena, Sordo-Muti, 1898.

Lisini A. — Notizie su le contrade di Siena. Siena, Nava, 1896.

Lisini A. — Le tavolette dipinte di Biccherna e di Gabella del R. Archivio di stato in Siena. Firenze, Olschki, 1902.

Lisini A. — Papa Gregorio XII e i Senesi. Firenze, 1896.

Lisini A. — Relazioni tra Cesare Borgia e la Repubblica Senese. Siena, Sordo-Muti, 1900.

Lugano Placido M. — Memorie dei più antichi miniatori e calligrafi Olivetani. Firenze, scuola tipogr. Salesiana, 1903.

Lusini V. — Il san Giovanni di Siena e i suoi restauri. Firenze, Allinari, 1901.

Lusini V. — Storia della Basilica di San Francesco in Siena. Siena, 1894.

Luschin von Ebengreuth — I sepolcri degli scolari tedeschi in Siena. Siena, Sordo-Muti, 1896.

Machiavelli N. — Opere. Firenze, Conti, 1820.

Marenduzzo A. — Gli „Assempri" di Fra Filippo da Siena. Siena, Nava, 1899.

Marignan A. — Histoire de la sculpture en Languedoc, du XII—XIII siècle. Paris, E. Bouillon, 1902.

Mazzi C. — La Congrega dei Rozzi di Siena. Firenze, Le Monnier, 1882.

Mengozzi N. — Il monte dei Paschi in Siena. Siena, 1891.

Merzario Giuseppe, prof. — I maestri comacini. Milano, G. Agnelli, 1893.

Micheli G. — Il Pavimento del Duomo di Siena. Siena, Sordo-Muti, 1870.

Micheli Prof. Padre Everardo. — Siena e il suo territorio. Siena Sordo-Muti, 1862.

Minghetti M. — Le donne italiane nelle belle arti al secolo XV e XVI. Scritti Varii. Bologna, Zanichelli, 1896.

Milanesi G. — Sulla storia dell'arte Toscana, scritti varii. Siena, Sordo-Muti, 1870.

Milanesi G. — Documenti per la storia dell'Arte Senese. Siena, Porri, 1856.
Minocchi Salvatore. — Le mistiche nozze di San Francesco e Madonna Povertà. Allegoria francescana edita in un testo del Trecento. Firenze Biblioteca scientifica-religiosa, 1901.
Miscellanea storica senese — Siena, Nava, 1893—8, 5 Bände.
Molinier Auguste. — Les manuscrits et les miniatures. Paris, Hachette, 1892.
Mondolfo U. G. — Pandolfo Petrucci, Signore di Siena. Siena, 1899.
Montalvo A. — Relazione della guerra di Siena. Torino, 1863.
Morelli G. — Della Pittura Italiana. Milano, Frat. Treves, 1897.
Moriani L. — Notizie sulla Università di Siena. Siena, 1873.
Mussini L. — Le Tavole della Bicherna e della Gabella della Repubblica di Siena. Siena, Bargellini 1877.
Nardini Despotti Mospignotti. — Lorenzo del Maitano e la facciata del Duomo d'Orvieto. Roma, Tipogr. dell'Unione Cooperativa Editrice, 1891.
Neri di Donato. — Cronica Sanese. Muratori, Rerum Italicarum scriptores, Band XV.
Omont Henri — Fac-similes des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VI au XI siècle. Paris, E. Leroux, 1902.
Paladini Carlo. — San Francesco d'Assisi nell'arte e nella storia lucchese. Firenze, Rassegna nazionale, 1901.
Palmarini I. M. — L'Arte di Giotto. Firenze, L'Elzevirana, 1901.
Pantanelli A. — Francesco di Giorgio Martini e dell'arte de'suoi tempi in Siena. Siena, Goti, 1870.
Paoli C. — I „Monti" o fazioni della Repubblica di Siena. Nuova Antologia, Heft XV, August 1891.
Paoli C. — Il libro di Montaperti. Firenze, Vieusseux, 1889.
Paoli C. — La battaglia di Montaperti, estr. del vol 2, del Bullet. Senese di Storia patria. Siena, 1869.
Paoli C. — Siena, Firenze e la Valdelsa. Castelfiorentino, 1899.
Paoli C. — Siena alle Fiere di Sciampagna. Conferenze della Com. Sen. di stor. patria. Siena, 1898.
Paoli C. & Piccolomini E. — Lettere volgari del secolo XIII. Bologna, Romagnoli, 1871.
Pastor Dr. L. — Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. Freiburg im Breisgau, Herder, 1894, 3 Bände.
Patetta F. — Caorsini senesi in Inghilterra nel sec. XIII, con documenti inediti. Bull. Sen. di stor. patria 1897.
Pavimento (Il) del Duomo di Siena e il prof. Alessandro Franchi. Firenze, Le Monnier, 1880.
Pecci A. A. — Memorie storico-critiche della Città di Siena. Siena, 1755, 4 Bände.
Pecci G A. — Storia del Vescovado di Siena. Lucca, 1748.
Pératé André. — Etudes sur la peinture siennoise: Duccio. Gazette des Beaux-Arts. Paris, 1893.

Piccolomini Allessandro. — La Raffaella, ovvero della bella creanza delle donne, dialogo, nuovamente ridoto. Milano, G. Daelli, 1862.
Piccolomini Dott. Paolo. — Indici delle pubblicazioni della Società senese di Storia patria municipale (1865—1870), della sezione letteraria e di storia patria municipale della R. Accademia dei Rozzi (1894—1901). Siena, Sordo-Muti, 1902.
Priuli Bon. contessa. — Sodoma. London. George Bell & Sons, 1900.
Promis Domenico. — Monete della Repubblica di Siena. Torino, Stamparia reale, 1868.
Professione A. — Siena e le Compagnie di Ventura nella seconda metà del sec. XIV. Civitanova, Marche, 1898.
Professione A. — Corradino di Svevia e il suo passagio per Siena. Siena, 1885.
Prunai G. B. — Siena, una città del Trecento. Firenze, F. Lumachi, 1902.
Raccolta di novellieri italiani. — Torino, Cugini Pomba, 1853.
Reymond M. — La sculpture Florentine. Florence, Alinari, 1898.
Ricci Corrado. Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese. Bergamo, 1904.
Ricci Arturo. — Canzonieri senesi della seconda metà del Quatrocento. Siena Sordo-muti, 1899.
Ricotti E. — Storia delle Compagnie di Ventura. Torino, 1893, 2 Bde.
Rime antiche senesi — trovate da E. Molteni e illustrate da V. de Bartholomeis. Roma. Società filologica Romana, 1902.
Rivoira G. T. — Le origini della architettura Lombarda. Roma, Loescher, 1901.
Rocchi E. — L'Opera e i tempi di Francesco di Giorgio Martini. Siena, Sordo-Muti, 1900.
Roffia G. — Racconti delle principali fazioni della guerra di Siena. Firenze Vieusseux, 1842.
Rondini G. — Sena Vetus. Torino, Frat. Bocca, 1892.
Rondini G. — Tradizioni popolari e leggende di un comune medioevale e del suo contado. — Firenze, 1886.
Rondini G. — Leggende, novellieri e teatro dell'antica Siena. Conferenza. Siena, Sordo-Muti, 1896.
Ronzoni D. Domenico. — L'Eloquenza di S. Bernardino da Siena e della sua scuola. Siena, 1899.
Rossi P. — L'Arte senese nel Quattrocento. Conferenze della Com. Sen. di storia patria. Siena, 1899.
Rossi P. — Cronica. Muratori, Rerum Ital. Script. Band XX.
Rossi P. — Fredo Tolomei rettore della università dei leggisti citramontani dello studio bolognese nel 1301. — Studi senesi. Siena, 1888.
Rossi P. — Pio II a Pienza. Bullet. senese di stor. patr. Siena, Sordo-Muti, 1901.
Rubini Ferd. — Dei restauri eseguiti nella chiesa metropolitana in Siena del luglio 1864 al 31 dicembre 1878. Siena, Bargellini, 1869 e 1879.
Sabatier Paul. — Vie de S. François d'Assise. Paris, Fischbacher.

Salimbene Parmegianino Fra. — Cronaca. Edit Carlo Cantorelli. Parma, Battei, 1883.

Salvemini G. — Studi storici. Firenze, Seeber, 1901.

Schmarsow A. — Raphael und Pinturicchio in Siena. Stuttgart, 1880.

Schmarsow A. — S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter. Breslau, S. Schottländer, 1890.

Schnaase Dr. Carl. — Geschichte der bildenden Künste. Düsseldorf, 1874.

Schubring Paul. — Pisa. Leipzig, Seemann, 1902.

Schubring Paul. — Schloss- und Burgbauten der Hohenstaufen in Apulien. Berlin, W. Spemann. In der Zeitschrift „Die Baukunst". II. Serie, 5. Heft.

Siena e il suo territorio. — Siena, 1862. — Sammelwerk.

Sismondi M. Simon de. — Histoire des Républiques italiennes du moyen âge. Bruxelles, 1838, 8 Bde.

Sozzini Alexandro. — Diario delle cose avvenute in Siena dai 21 Luglio 1550 ai Giugno 1555. Firenze, Vieusseux, 1842.

Stapper Riccardo. — Pietro Hispano (Papa Giovanni XXI) ed il suo soggiorno in Siena. Siena, Sordo-Muti, 1899.

Statuti senesi, scritti in volgare ne'secoli XIII e XIV, e pubblicati secondo i testi del R. Archivio di stato in Siena, per cura di F. L. Polidori e L. Banchi. Bologna, 1863, 1871, 1877, 3 Bde.

Supino I. B. — Il Camposanto di Pisa. Firenze, Alinari, 1896.

Tanfani-Centofanti L. — Della patria di Niccolo Pisano, estratto del giornale: „Lettere e Arti". Bologna, 1890.

Thode Henry. — Studien zur Geschichte der italienischen Kunst im XIV. Jahrhundert. Pietro Lorenzetti. — Repertorium für Kunstwissenschaft. Berlin 1888, XI. Band.

Thomas Antoine. — Francesco da Barberino e la littérature provençale en Italie au moyen-âge Paris, Thorin, 1883.

Thomas, Dom Grégoire. — L'Abbaye de Mont-Olivet-Mayeur. Sienne, impr. St. Bernardin, 1898.

Thureau-Dangin. — Saint Bernardin de Sienne. Paris, Plon, 1896.

Torraca Francesco. — Studi su la lirica italiana del Duccento, Bologna, Zanichelli, 1902.

Ugurieri-Azzolini. — Pompe sanesi. Pistoia, 1649.

Vasari G. — Le vite de'più eccelenti Pittori, Scultori ed Architettori, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Firenze, 1878 bis 1882.

Venturi A. — Storia dell'arte italiana. Milano, Hoepli, 1902. — Band I und II.

Verdiani-Bandi. — La guerra di Siena in Val d'Orcia. Siena, Sordo-Muti, 1900.

Vigo Pietro. — Carlo Quinto in Siena, relazione di un contemporaneo. Bologna, Romagnoli, 1884.

Villani G. — Croniche. Firenze, Giunti, 1587.

Villari P. — I primi due secoli della storia di Firenze, 1898—9.
Villari P. — Niccolo Machievelli ed i suoi tempi. Milano, Hoepli, 1895, 3 Bde.
Vita italiana. — Conferenze. Milano, Treves, 1901.
Voigt Dr. Georg. — Enea Silvio de'Piccolomini als Papst Pius der Zweite. Berlin, G. Reimer, 1856, 3 Bde.
Wagner Hans Joachim. — Domenico di Bartolo Ghezzi. Inaugural-Dissertation Göttingen, 1898.
Weiss A. — Aeneas Sylvius Piccolomini als Papst Pius II. Graz, 1897.
Wickhoff F. — Ueber die Zeit des Guido von Siena. — Mitteilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung. X. Band, Innsbruck, 1889
Wood Brown. — Cimabue and Duccio at Santa Maria Novella. — Repertorium für Kunstwissenschaft. Band XXIV.
Wood Brown J. — The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence. Edinburgh, Schulze, 1902.
Wüscher Becchi. — S. Maria Antiqua, in der Zeitschrift Le Monde catholique illustré. IV Anneè. Nr. 3, Rome, 1902.
Yriarte Ch. — César Borgia. Paris. 1889.
Zdekauer L. — Documenti senesi riguardanti le Fiere di Champagna. Siena, 1896.
Zdekauer L. — La vita privata dei Senesi nel Dugento. Siena, Sordo-Muti 1896.
Zdekauer L. — La vita pubblica dei Senesi nel Dugento. Siena, 1897.
Zdekauer L. — Il Mercante Senese nel Dugento. Siena, Nava, 1900.
Zdekauer L. — Il constituto del comune di Siena dell'anno 1262, pubblicato sotto gli auspici della Facoltà giuridica di Siena. Milano, Hoepli. 1897.
Zdekauer L. — Lettere familiari del Rinascimento senese (1409—1525). Siena, Sordo-muti, 1897.
Zdekauer L. — Sulle origini dello studio senese. Siena, 1896.
Zdekauer L. — Lo studio di Siena nel Rinascimento. Milano, Hoepli, 1804.
Zdekauer L. — Un Battesimo in Siena nel 1399. Siena, Nava, 1896.
Zimmermann Max G. G. — Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter. Leipzig, Seemann, 1899.

Verzeichnis der Abbildungen.

Erster Teil

Erster Abschnitt.

Civitas Virginis.

Siena, sagt man, gleiche einem Sterne; denn strahlenförmig habe sich die Stadt auf den durch tiefe Talschluchten getrennten Hügeln ausgebreitet.

Mir will es scheinen, dass sie mehr einem ungeheuren Polypen ähnelt, den das Meer ausgespien hat, als noch Wasser die Maremmen bedeckte. Der Polyp blieb in den Untiefen sitzen und versteinerte, seine wunderlichen Glieder nach allen Seiten ausbreitend — die Menschen aber erbauten auf ihm ihre Häuser und Paläste, die sich wie ein Schuppenpanzer ausnehmen. Die Augen dieses Ungeheuers bilden der Palazzo pubblico, die Kathedrale und das Dominikanerkloster, während es seine Fangarme in der Richtung nach der Porta S. Marco, der Porta Romana und nach Camolia hinausstreckt. Zwei Bäche: die Tressa und der Riluogo gruben ihr Bett tief ins Tal ein, und strömen der Arbia zu, einem Flusse, der mit der glänzenden Vergangenheit Sienas auf das engste verknüpft ist; in der Ferne aber verliert sich der Blick gegen Süden zu in den bläulich schimmernden Hainen des Monte Maggio, während im Westen der höchste Berg dieses Landes, der Monte l'Amiata, emporragt.

Etwas nördlich liegt ein berühmtes Weingelände, das mit Sieneser und Florentiner Blut getränkte Tal von Chiana, eine Stätte immerwährenden Streites. Von allen Seiten, gleichviel, ob vom Rathause, dem Dominikanerkloster oder von der Festung aus, geniesst man eine höchst malerische Aussicht voller Abwechslung, die noch gehoben wird durch zahlreiche, auf die Hügel hingestreute Burgen und Ruinen, welche auf Schritt und Tritt daran mahnen, dass wir hier auf klassischem Boden des feudalen Rittertums stehen.

Der Sage nach flüchteten die Söhne des Remus, Senio und Aschio vor ihrem Onkel Romulus in die Berge von Siena, woselbst sie Schutz fanden und die Burg Senio gründeten. Bei ihrer Flucht aus Rom hatten sie das heilige Wahrzeichen ihres Geschlechtes — eine Wölfin mit Zwillingen — mitgenommen, die in der neuen Stadt wie ein Schatz gehütet wurde.

Als die beiden Flüchtlinge nun den Göttern für ihre glückliche Rettung Opfer darbrachten, geschah etwas aussergewöhnliches. Vom Opferaltar Apollos stieg nämlich pechschwarzer Rauch empor, während der vom Opferaltar Dianas in Gestalt einer herrlichen blendend weissen Wolke erschien; daher stammen die Farben Schwarz und Weiss im städtischen Banner — der „Balzana“. —

Die Bürger von Siena aber hingen mit solcher Verehrung an ihrer Wölfin und ihrem Banner, dass die Obrigkeit einen spottsüchtigen Maler, der im Jahre 1204 einen Schild gemalt hatte, auf dem ein Löwe die „Lupa“ würgte und dabei ihr Maul blutig riss — zu einer Geldbusse verurteilte, weil er es gewagt hatte, das Wahrzeichen der Stadt zu verhöhnen.

Nach der Legende liegt der Ursprung Sienas somit weit zurück, und schon im XII. Jahrhundert nannte man die Stadt eine Altertümliche „Città vecchia“. — Ihre Bevölkerung musste im Laufe der Zeiten mehr als einmal eine Auffrischung durch nordisches Blut über sich ergehen lassen, indem mächtige, longobardische und fränkische Geschlechter sich nach den Kriegen daselbst ansiedelten, so die Aldobrandeschi, Ardengheschi, Berardengi, Scialengi und andere ähnlichen Namens. In der Longobardenzeit war Siena eine königliche Stadt, Città regia —, deren Einkünfte der Monarch für sich beanspruchte und die von einem Conte verwaltet wurde. — Später teilten sich Conte und Bischof in die Herrschaft; aber schon Mitte des XII. Jahrhunderts verschwindet der Conte, um einer Obrigkeit Platz zu machen, die sich aus Bischof und Konsuln, — und zwar letzteren als Vertreter des Volkes — zusammensetzte. Bischof und Kommune — unterstanden selbstverständlich der allerhöchsten kaiserlichen Gewalt. Diese gemischte, halb geistliche, halb weltliche Verwaltung fand sich nirgends mehr in toscanischen Landen vor und entwickelte sich aus Verhältnissen, die nur Siena eigentümlich waren. Doch verlieh der Kaiser Ende des XII. Jahrhunderts der Gemeinde auf Kosten der bischöflichen Gewalt allerhand Privilegien, was zur Folge hatte, dass diese, ähnlich wie Pisa, über-

wiegend ghibellinisch gesinnt wurde. — Eine nicht zu unterschätzende Stütze hatte das Kaisertum offenbar in jenen deutschen Geschlechtern, die sich schon früher dort sesshaft gemacht hatten. Indessen waren die kirchlichen Ueberlieferungen bei der Bevölkerung so in Fleisch und Blut übergegangen, dass — trotz der engen Beziehungen zwischen Gemeinde und Kaisertum — in Siena der Bischof auf weltliche Angelegenheiten einen grösseren Einfluss ausübte, als dies in anderen Städten der Fall war. Streitigkeiten, welche bei Auslegung der städtischen Statuten entstanden, wurden ihm zur Entscheidung vorgelegt. — Bezeichnend für die Geschichte Sienas ist jenes früher im Rathause aufbewahrte Buch, worin die Volk und Bürgern von Siena seitens der Nachbarn zugefügten Beleidigungen eingetragen wurden - „Memoriale delle offese di Siena". — „Vergiss nicht, o Siena"! — las man darin auf der ersten Seite —, dass lange Zeit hindurch Florenz und andere toscanische Städte dir Schimpf und Schande angetan haben". . . Das Verzeichnis der Beleidigungen war schier endlos, und ausser Florenz hatten sich insbesondere Montalcino, Montepulciano und Colle di Val d'Elsa vor der Rache der Sienenser in Acht zu nehmen. —

Auch hier spielt, wie in der Geschichte von Pisa oder Genua, die „Vendetta" eine Hauptrolle. Während aber der politische Horizont Pisas ein weiter war — vor sich hatte es das offene Meer — und daher die Geschichte Pisas, trotz beständiger Kämpfe mit Lucca und Genua, mehr oder weniger der allgemeinen Staatengeschichte Europas angehört — war Siena, — vom Meere durch die Maremmen abgeschnitten, auf dem Lande von missgünstigen Nachbarn eifersüchtig bewacht — auf sein kleines noch aus der Longobardenzeit stammendes Territorium eingeschränkt. Zwar fiel es den Sienensern einmal ein, an den Maremmen einen Hafen besitzen zu wollen und mit Pisa auf dem Meere in Wettbewerb zu treten; allein das Fieber erwies sich mächtiger, als der Wille der Signoria von Siena. — In dem zu diesem Zwecke eigens angekauften befestigten Hafen von Talamone wollte sich niemand niederlassen und ganz Italien machte sich darüber lustig, dass Siena, durch seine Eitelkeit bekannt, seine Hoffnungen auf Talamone setze:

. . . . quella gente vana
che spera in Talamone.

Die Kriege Sienas waren eigentlich nur Grenzstreitigkeiten, Kämpfe um die Feldmark, um den Rain. Dabei fehlte auch

nicht das charakteristische Merkmal derartiger Kämpfe: die Verbissenheit der Streitenden. Durch Jahrhunderte währt mit dem benachbarten Arezzo solch' eine blutige Grenzfehde, deren Ursprung noch in die Zeit der Longobardenkönige zurückreicht. Dieselbe entstand aus der Abgrenzung von Gerichtsbezirken — damals gleichbedeutend mit Verwaltungsbezirken —, wobei ein Teil der Diözese von Arezzo — im ganzen achtzehn Pfarren — der Herrschaft Sienas unter dem dortigen Gastaldo zufielen. Der Bischof von Arezzo liess sich selbstverständlich seine wohlerworbenen Rechte an diesen Pfarren nicht so ohne weiteres schmälern, während umgekehrt der Bischof von Siena die Kirchengewalt über sie beanspruchte, und zwar so weit, als der weltliche Arm von Siena reichte. — So ermordeten noch im Jahre 711 Parteigänger des Bischofs von Arezzo den Gastaldo von Siena, Godobert, welcher für die Rechte seiner Vaterstadt eingetreten war. Vier Jahre später — im Jahre 715 — fällte König Luitprand, mit vier Bischöfen als Beisitzern, das erste Urteil in dieser Sache, und zwar zu gunsten von Arezzo. — Allein Siena gab nicht nach, die Streifzüge wurden fortgesetzt und der Streit kam bis zur römischen Curie, welche die an sich verwickelte Angelegenheit noch mehr in Verwirrung brachte, indem sie bald zu gunsten von Arezzo, bald zu gunsten von Siena entschied. Die Gerechtigkeit wurde eben durch die jeweiligen politischen Interessen beeinflusst. So gab Papst Victor II. dem Bischofe von Arezzo recht, Nicolaus II. den Sienesen — Alexander II kassierte wiederum das Urteil seines Vergängers, während Kalixt II. mehr zu Siena hinneigte. — Ein Jahr später aber stand dessen Nachfolger Honorius wieder ganz auf der Seite von Arezzo.

Kalixts Urteilspruch verursachte dem Bischofe von Arezzo so viel Kummer und beunruhigte ihn so sehr, dass er auf die unglaublichsten Einfälle kam, um eine andere Entscheidung herbeizuführen. Unter anderem wollte er es auf ein Gottesurteil ankommen lassen, dem sich beide Bischöfe zu unterziehen hätten. So sollte jeder getrennt in einer Kammer der Laterankirche eingesperrt werden und bei verschlossenen Türen fasten. Wessen Türe sich zuerst von selbst öffnen würde, dem sollten jene 18 Pfarren, um die sich der Streit drehte, zugesprochen werden.

Noch abenteuerlicher klingt folgendes: beide Kirchenfürsten sollten sich fest die Hände reichen und gleichzeitig in den Tiber springen; wer von Beiden unterginge, der sollte unstreitig als Besiegter gelten.

Gwelfred, Bischof von Siena wollte indess von derartigen Richtersprüchen nichts wissen und verliess Rom. Nach Hause zurückgekehrt, nahm er zu Pfingsten drei strittige Pfarren in Besitz, wobei er dem Volke ein schwarzes Kreuz zeigte, das ihm der Papst zum Zeichen seiner Herrschaft verliehen hatte. Auch hielt er bei dieser Gelegenheit eine Predigt über den Text des Psalmisten vom Sperling, der endlich sicheren Schutz gefunden habe. Dabei lud aber der Bischof, der in hohem Masse stotterte, den Spott des Volkes auf sich, welches seine Predigt: lo sermon de la pazzarella — Predigt eines Hohlkopfes — taufte, weil der arme Redner im Stottern passera (Sperling) wie pazzarella aussprach.

Eine weitere Quelle erbitterter Kämpfe zwischen Siena und seinen Nachbarn bildete der Streit um die Erbschaft der Markgräfin Mathilde, welche durch hundert Jahre zum Zankapfel der Toscanischen Städte wurde. Aus diesem Anlasse verwüsteten bald der Kaiser, bald die Anhänger des Papstes die gesegneten Fluren Italiens. Die Städterepubliken hielten es jetzt mit der einen, jetzt mit der anderen Partei, je nachdem auf der einen oder der anderen Seite grösserer Gewinn zu erwarten und die Aussicht vorhanden war, aus jener Erbschaft eine Burg oder einen Fetzen Land an sich zu reissen. Dabei hatte Siena fast immer die entgegengesetzten Interessen von Florenz — ewige Feindschaft ewige Kämpfe und Ueberfälle waren daher zwischen diesen Städten an der Tagesordnung.

„Die Sienesen und Florentiner" — berichtet ein italienischer Autor — „hassten einander aus tiefster Seele, man kann sagen, mit raffinierter Leidenschaftlichkeit, sie bekämpften sich unablässig mittels Intriguen, Repressalien, mit Schwert und Lanze, Schmähungen und Sarkasmus, in Prosa und in Versen, auf den Anhöhen der Chiana und im Tale der Elsa, verfolgten einander in Novellen, Legenden und Gedichten." — Eine Volkscanzone über die Meucci (Spitzname der Sienesen im verächtlichen Sinne) spottet, „dass sie drei Menschen in ihrer Bicherna (Finanzamt) und drei Lire in der Tasche hätten und dabei immer Krieg! Krieg! schrien; wenn aber der florentinische Marzocho seine Mähne sträube und die weissen Zähne fletsche, fliehe die Wölfin und beginne zu blöcken wie ein Lamm."

E gli hanno tre huomini da Bicherna
Chon tre lire di quatrini,
Sempre gridano guerra, guerra

A questi nostri Fiorentini
Ma se Marzocho risa i crini
E mostri loro li denti bianchi
Caccierassi la lupa innanzi
Farolla belare come un agniello.

Treffend bemerkt in dieser Hinsicht der Chronist Salimbene in seiner bilderreichen Sprache, dass, ebenso wie zwischen Mensch und Schlange, Hund und Wolf, Pferd und Drache schon von Natur aus Hass und Feindschaft herrschen, so auch zwischen Toskanas Städten angeborener Groll. Dem Pisaner ist der Genuese und sein Nachbar von Lucca ein Dorn im Auge. Der Florentiner mag den Pisaner nicht u. s. w.

Zwischen Siena und Florenz gab es übrigens nicht wenig gewichtige Ursachen des Hasses, denn dort kreuzten sich politische, wirtschaftliche und kaufmännische Interessen. Siena repräsentierte ghibellinische, aristokratische, feudale Grundsätze, Florenz, mit überwiegend guelfisch gesinnter Bevölkerung, war die am meisten demokratisch vorgeschrittene Stadt Italiens. —

Schliesslich hatte das emporstrebende Siena nicht nur mit äusseren Feinden zu kämpfen; denn auf seinem eigenen Territorium wohnte eine zahlreiche Lehns-Ritterschaft, die mit schelem Auge auf die erstarkende Macht der Kommune und ihre Selbstverwaltung blickte. Um die Wende des XIII. Jahrhunderts zählte man im Gebiete von Siena achtundsechzig mächtige aristokratische Geschlechter.

Aus Tradition und wohlverstandenem Interesse standen diese Geschlechter auf Seiten des Kaisertums, als Repräsentanten der ghibellinischen Weltanschauung, während umgekehrt die städtische, insbesondere die ärmere Bevölkerung, schon aus natürlichem Hasse gegen die Mächtigen, guelfisch gesinnt war. Diese alten Familien longobardischer und fränkischer Abstammung bildeten dem Volke gegenüber den geschlossenen, oppositionellen Stand der Magnaten. Die Städte hassten natürlich diese Feinde ihres Eigentums und ihrer Freiheit. Bis zur Stunde hat sich im Volke die Erinnerung an jene furchtbaren Rittergestalten — Raubritter heissen sie heute noch — wach erhalten. So erscheint an nebeligen Herbsttagen im Tale della Paglia der unselige Ghino di Tacco mit grossem Speer in der Hand: unstät irrt seine Seele umher, denn — er hat den Papst beraubt.

Unter den Magnatengeschlechtern ragten vor allen die Aldobrandeschi, Grafen di S. Fiora hervor, von denen man sagte, sie besässen so viele Schlösser, als es Tage im Jahre gebe. In alten Zeiten hatte vor ihnen Siena, hatte Orvieto gezittert. Stolz, grausam, gewalttätig, waren sie das Unglück des Landes. Einen von ihnen, Omberto, versetzt Dante ins Fegefeuer, lässt ihn dort für seinen Stolz büssen und über die Schicksale seiner Vorfahren weinen.

„Das alte Blut meiner Ahnen und ihre Taten voll Ruhm hatten mich so mit Anmassung erfüllt, dass ich uneingedenk unserer gemeinsamen Mutter jedermann verachtete, bis der Hochmut mich und meine Familie ins Unglück stürzte . . .

> L'antico sangue e l'opere leggiadre
> De'miei maggior mi fer si arrogante,
> Che non pensando alla comune madre
> Ogni uomo ebbi in Dispetto . . .

Dante erwähnt in seinen Klagen über die Heimsuchungen Italiens als besondere Plage jene Aldobrandeschi, und der schlichte sienesische Mönch Fra Filippo schildert anschaulich, was für Volk sie in ihren Diensten hielten. Zu den gräflichen Günstlingen — erzählt Fra Filippo — gehörte auch der Anführer der Miliz (un Caporale) Namens Giovagnuolo di Val di Sieve. Dieser Mensch war so grausam, dass er sich einmal von den Aldobrandeschi als besondere Gunst erbat, hundert Gefangene, die man in Haft hielte, köpfen zu dürfen. Er bediente sich dazu eines alten Mannes, der gute Arbeit verrichtete, denn er hatte den Teufel im Leibe, und es fielen auch tatsächiich an einem Tage die hundert Köpfe. Giovagnuolo geriet dabei in solch' bestialische Wut, dass er zuletzt dem alten Schergen als Belohnung auch den Kopf abhieb. Und so unversöhnlich war der Hass gegen seine Feinde, dass er noch auf dem Sterbebette Rache brütete gegen alle, die ihm etwas angetan hatten. Dem Prior des Augustinerklosters, den man gerufen hatte, um Giovagnuolo auf den Tod vorzubereiten, verweigerte er die Beichte, und als ihm der Prior und die Familie dieserhalb zuredeten, wehrte er ab, mit den Worten, dass er doch, falls er wieder gesund werde, sich an seinen Feinden rächen müsse; das jetzt Gott gegebene Versprechen, dies nicht zu tun, würde er niemals halten. „Wenn ich gesunde — sagte er — dann dürstet meine Seele nach der vendetta, und wenn ich etwas anderes verspräche,

würdet ihr es mir doch nicht glauben . . . Im Jenseits harren meiner so viele Feinde, dass, selbst wenn mir Gott meine Sünden verzeihen wollte, ich dies nicht tun könnte. Uebrigens würde mich Gott bei all' Seiner Barmherzigkeit doch nicht aufnehmen, und auch ich würde mich nicht so tief erniedrigen, um Ihm meine Furcht zu zeigen. Das Bewusstsein, dass Gott mir nicht vertraut, lässt mich Ihm um so weniger Vertrauen entgegenbringen.“

Er starb denn auch, ohne das letzte Sakrament empfangen zu haben; trotzdem befahlen die Grafen, ihn in der Kirche zu bestatten. Die Augustiner wehrten sich anfänglich dagegen, zuletzt aber gaben sie nach, „die Aldobrandeschi mehr fürchtend, als Gott.“ Kaum aber war sein Leib begraben, als sich in der Kirche mit grossem Gepolter ein Spuk einstellte und ein solches Unwetter zu toben anfing, dass nicht nur die Mönche, sondern auch die Nachbarn nachts kein Auge schliessen konnten. Durch die Ritzen erblickte man miteinander kämpfende Ritter, auch Fussvolk, das mit dem Schwerte in der Hand nachdrängte, und wilde Tiere, die das furchtbarste Gebrüll erhoben. Als dieser Höllenlärm nach drei Tagen nicht aufhörte, waren die Ordensbrüder genötigt, den Körper des Verbrechers aus der Kirche zu entfernen und im Garten am Flusse zu begraben. Damit stellte sich die Ruhe wieder ein.

Fast noch schlimmer als die Aldobrandeschi trieben es die Ardengheschi aus Civitelli, welche die Gegend der Maremmen beunruhigten. Ihre Beschäftigung bestand darin, Vieh zu rauben, Pferdeställe aufzubrechen, armen Frauen den letzten Groschen wegzunehmen und friedlichen Nachbarn Steine in den Weg zu legen. Kein Wunder, dass die dem Podesta von Siena, Barrne de Mangiadori, einem überaus tüchtigen Manne, viel zu schaffen machten, trotzdem er Strafen ohne Ende über sie verhängte. Als sie wieder einmal seinen Händen entschlüpft waren, liess er bekannt machen, „dass wenn er einen von Ihnen erwische, er denselben zunächst gleich einem Fleischerhunde an einer Kette gefesselt auf der piazza del Campo zeigen würde, um ihn dann auspeitschen, durch die Gassen Sienas schleifen und schliessich aus der Umgegend fortjagen zu lassen.“

Solch' kräftige Sprache redete schon damals die Stadtrepublick zu den feudalen Herren.

II.

Der Stand, dem die Stadt in erster Linie ihr Emporblühen zu verdanken hatte, und auf dem ihre Machtstellung beruhte, war der der Kaufleute und Bankiers. Aehnlich, wie in vielen anderen Städten Toskanas und Norditaliens wurden Handel und Gewerbe zur Grundlage von Sienas Blüte.

Die longobardische und fränkische Ritterschaft hatte die lateinische einheimische Bevölkerung gänzlich von der Regierung ausgeschlossen, und ihr damit unwillkürlich den Weg gewiesen, auf dem sie zu Macht und Ansehen gelangen konnte: nämlich durch den Erwerb von Reichtümern. Letztere machte sich auch diesen Umstand zu Nutzen und der Kampf zwischen Bedrückern und Bedrückten, der sich auf wirtschaftlichem Gebiete vollzog, ging, wenn auch langsam, so doch ununterbrochen weiter.

Toskanische Ortschaften, von denen wir heute kaum annehmen würden, dass ihnen jemals irgend eine wirtschaftliche Bedeutung zukam, erfreuten sich im XIII. Jahrhundert eines sehr ausgedehnten Handels. — So unterhielt das armselige San Geminiano Handelsbeziehungen mit dem byzantinischen Reiche, mit Aegypten und Kleinasien, seine Bürger heimsten reichen Gewinn ein aus Sardinien, Neapel und Sizilien.

Der Kaufmannsstand entwickelte sich in Siena bereits zu Anfang des XII. Jahrhunderts ausnehmend günstig. Ihm entstammen jene hochgebildeten, von grösster Vaterlandsliebe beseelten Patriziergeschlechter. Neben den eigentlichen Kaufleuten, welche sich mit der Ausfuhr der damals wichtigsten Artikel des italienischen Handels, wie: orientalischer Stoffe und Gewürze, Pfeffer, Ingwer, Wachs, und namentlich auch des in Toskana in grossem Massstabe angebauten Safrans befassten — und dafür Leinenstoffe, Tuch, Häute für die Pergamentfabrikation, Zuckerrohr sowie Spitzen aus Frankreich und England einführten — gab es noch zahlreiche Bankiers und Wechsler und gerade diese waren für die dominierende Stellung Sienas ausschlaggebend.

Die letzteren gewährten den Gemeinden und der Geistlichkeit Darlehen und zwar nicht nur in Italien, sondern auch in Frankreich, Deutschland und England. Frankreich war damals zivilisatorisch am meisten fortgeschritten, seine Verwaltung die bestgeregelte. Der Handel mit diesem Lande gestaltete sich demnach ganz gefahrlos. Der Verkehr auf der grossen Handelsstrasse zwischen Italien und Frankreich, — der berühmten via francigena,

— war nicht blos äusserst rege, sondern verhältnismässig auch ohne grosse Schwierigkeiten.

Wegelagerern, welche die Reisenden auf der via francigena überfielen, drohten härtere Strafen, als anderen Strassenräubern. Jene knüpfte man an einem hohen Galgen in der Weise auf, dass der Körper nicht herabgenommen werden konnte, und in Verwesung überging, diesen hieb man bloss einen Fuss ab.

Wenn Sieneser Kaufleute ins heilige Land, über die Pyrenäen nach San Jago di Compostella, oder auch nur nach dem nahen Rom reisen wollten, machten sie vorher ihr Testament. Bei ihren Reisen nach Frankreich unterblieb diese Vorsichtsmassregel. Auch der Postverkehr zwischen Frankreich und Toskana liess nichts zu wünschen übrig. Italiener, welche sich in der Provence oder in Paris aufhielten, konnten ihre Briefe getrost der Post anvertrauen. Waren wurden auf Saumtieren, vorwiegend Mauleseln, befördert, wobei mehrere Handelshäuser ihre Ladungen oft zu einer Karawane vereinigten. Ganze Züge von Tieren und bewaffneten Menschen zogen so in kleinen Tagesmärschen auf schmalen Fuss- und Saumpfaden über Berg und Tal gegen Norden. Breite Landstrassen waren so selten, dass es noch zur Zeit des Lorenzo von Medici nicht möglich war, im Wagen von Florenz nach Bologna zu fahren.

Dass diese Reisen, besonders in den Alpenländern, durchaus nicht ganz gefahrlos waren, liegt auf der Hand; oft musste man sich der Räuber oder, was noch schlimmer war, der feudalen Ritterschaft erwehren. Meistenteils jedoch zahlte man für freien Durchzug ein Lösegeld an die Burggrafen, während die Städte dafür allerlei Zölle und Abgaben erhoben. Die Agenten der Handelsgesellschaften mussten demnach stets offene Taschen haben und — bloss um Geschenke machen zu können — ganze Ladungen von Waren mit sich führen. Unterwegs beschenkte man sodann schöne Gräfinnen mit Orangen, etlichen Paar Strümpfen oder orientalischen Wohlgerüchen, während den Stadthütern — klingende Münze besonders willkommen war.

Die in ganz Europa am meisten besuchten Jahrmärkte, deren man sechs zählte, fanden in der Champagne statt. Einer wurde in Lagny, ein anderer in Bar sur Aube, zwei in Provins und zwei in Troyes abgehalten. Sie dauerten, je nachdem, anderthalb bis zwei Monate und folgten so der Reihe nach auf einander, dass eigentlich, das ganze Jahr von ihnen ausgefüllt wurde. Die Markttage waren gewöhnlich mit irgend einer kirchlichen Feierlichkeit und mit

Ablass verbunden, wie dies ja heute noch in katholischen Ländern Sitte ist. Der Sankt Johannes-Jahrmarkt gehörte zu den bedeutendsten.

Der Waren- und anderweitige Geschäftsverkehr gewann zeitweilig eine riesenhafte Ausdehnung; dennoch aber wickelte sich beim Abschluss der Kontrakte trotz des ungeheuren Zusammenströmens von Kaufleuten aus aller Herren Ländern alles in musterhafter Ordnung ab. Jede dieser Messen zerfiel in Perioden, in denen man bloss bestimmte Geschäfte erledigte. Zehn Tage ungefähr nahm das Aufstapeln und Sortieren der Waren in Anspruch, worauf erst der eigentliche Markt seinen Anfang nahm. Zuletzt traten durch mehrere Wochen die Banken in Tätigkeit, Darlehen und Geldwechsel vermittelnd, und zum Schlusse wurden die Geschäfte liquidiert, Wechsel und Schuldbriefe ausgestellt. Für Barzahlungen war entweder, wie heutzutage, der Wohnort des Gläubigers massgebend, oder es wurde einer der nächsten Jahrmärkte dafür festgesetzt.

Im Norden nannte man die italienischen Kaufleute und Bankiers Lombarden, obwohl sie nur teilweise aus der Lombardei stammten. Ihre Hauptbeschäftigung bestand darin, Geld zu wechseln und Darlehen zu erteilen. Dabei rechneten sie sich oft sehr hohe Zinsen, was die Italiener im allgemeinen in den Ruf von Wucherern brachte. Man hasste diese „lombardischen Hunde“ — „lombardi cani“, und manches französische Volkslied aus jener Zeit ist voll boshafter Bemerkungen über dieselben.

Neben dem Wucher machten sich die Italiener auch noch dadurch so unbeliebt, dass sie in vielen Städten des Nordens die Verzehrungssteuern pachteten und dabei rücksichtslos ihr Interesse wahrten. Die Bevölkerung sah in ihnen nunmehr Blutegel, von denen sie ausgesogen wurde.

Sehr lebhafte Beziehungen handelsfinanzieller Natur unterhielt Siena mit Paris, Montpellier und Marseille, ebenso mit Süditalien, Sizilien, Rom und den Städten des mittleren und nördlichen Italiens. Die Hauptkundschaft der Sienesen rekrutierte sich indess aus den Stadtgemeinden und der höheren Geistlichkeit, weil diese die grösste Sicherheit boten. Jacopo Angiolieri besass in Frankreich fünfundzwanzig mächtige Klienten unter dem Clerus und den Gemeinden. Der Erzbischof von Köln schuldete den Piccolomini zehntausend Mark, und auch der Bischof von Bamberg, sowie der Patriarch von Venedig, waren Schuldner der Sienesen. —

In den Briefen an sienesische Kaufleute aus Frankreich begegnen wir den Namen der Cacciaconti, Tolomei, Salimbeni, Buonsignori, Squarcialupi, welche sämtlich mächtigen Firmen angehörten. Grösstenteils waren dies organisierte Handelsgesellschaften. — Eine der Ersten war die der Buonsignori, gegründet im Jahre 1289. Die Buonsignori arbeiteten mit so grossen Kapitalien, dass sie einem ihrer Schuldner, dem Bischof von Volterra, sechstausend Lire leihen konnten — für jene Zeiten eine Riesensumme. Dafür nahmen sie Minen und das Schloss Montieri in Pfand. Ihre Gesellschaft war in der ganzen damaligen Welt unter dem Namen Grande Tavola berühmt und besass grossen finanziellen Einfluss nicht nur in Italien, sondern auch jenseits der Alpen. In Frankreich genügte es, la grande table, magna tabula, oder tabula de Sene zu sagen, um zu wissen, dass damit die genannte Firma gemeint sei.

Eine andere „Compagna“, die der Piccolomini, existierte bereits im XII. Jahrhundert. Im Jahre 1193 kaufte von ihr Don Gregorio, Abt des St. Michaelklosters in Passignano, Tuch im Werte von fünf Lire. Im XIII. Jahrhundert besassen sie ausser ihrer Hauptniederlassung in Siena auch eine grosse Bank mit umfangreichen Warenniederlagen in Venedig, der die Filialen in Triest, Aquileja und Cividale del Friuli unterstanden und im Jahre 1253 reiste Gabriel Piccolomini eigens nach Aquileja, woselbst die Kompagnie die Zölle, welche städtischerseits bei der Einfuhr von Salz, Wein und Eisen erhoben wurden, pachten sollte.

Die Salimbeni besassen wahrhaft kaiserliche Reichtümer, eine „imperial ricchezza“. Im Jahre 1274 kauften sie von der Gemeinde Siena auf einmal die Güter: Tentennano, Montorsaio, Castiglion senese, Castel della Selva und Castellare di Monte cuccheri. — Im Jahre 1337 verteilten sie unter die sechzehn Mitglieder ihres Geschlechtes hunderttausend Gulden, und im folgenden Jahre bezahlten sie einem grossen syrischen Kaufmann, der nach Porto Ercole gekommen war, für golddurchwirkte Seidenstoffe die gleiche Summe. Das letzte Beispiel gibt uns einen schwachen Begriff von der Grösse der Geldumsätze in diesen Häusern.

Die Sieneser genossen den Ruf reeller Kaufleute, und sicherer Zahler (buoni pagatori e sicuri), bevor Florenz die Geldgeschäfte der Päpste besorgte, standen die grossen Bankhäuser von Siena in deren Diensten, schossen ihnen bedeutende Summen vor und liessen bereits unter Gregor IX., im Jahre 1227 die

Forderungen der römischen Kurie in der ganzen Christenheit durch ihre Agenten einziehen.

Die Bankgeschäfte der Sienesen umfassten hauptsächlich drei Zweige: das Umwechseln von Metallmünzen (bancherotti, Wechsler); die Erteilung von Darlehen gegen Zinsen und die Annahme von Geldern zur Verzinsung, entweder auf längere Frist, oder auf cambio conto corrente. Was die Höhe der Zinsen betrifft, so gab die Kirche von Zeit zu Zeit Wucherverbote heraus, aber ihre Vorschriften erstreckten sich lediglich auf Fälle übertrieben hoher Prozente, auf interesse improbo, mordens. Zwölf vom Hundert hielt man damals für keinen allzuhohen Zinsfuss.

Selbstverständlich mussten die Bankiers zur Durchführung ihrer Geschäfte in fremden Ländern Agenten halten, deren Verantwortlichkeit und Verhältnis zum Bankhause durch besondere Vorschriften genau geregelt war. Ebenso existierten sehr ausführliche Bestimmungen inbezug auf „Handelsgenossenschaften", „Kreditbriefe" und kaufmännische Buchführung. —

Die „Compagna" wurde allmählich zur Grundlage für alle grösseren Unternehmungen. Die „Anziani" der Genossenschaft, unsere heutigen Prokuristen, schwuren vor Richter und Notar, indem sie die Hand aufs Evangelium legten, dass sie das gemeinsame Vermögen treu und redlich verwalten, die Waren und Handelsurkunden wohl behüten, und nie ohne Bewilligung der Teilnehmer an Prälaten und Barone Geld verleihen würden; endlich gelobten sie, Hazardspiele zu meiden, „sich nicht mit Weibern einzulassen, und kein Geld auf diese zu verwenden."

Die Associés der Jacomo di Guidi Cacciaconti, der im Jahre 1260 in Angelegenheiten seines Hauses in Frankreich weilte, legten ihm brieflich besonders warm ans Herz, er möchte bloss solventen Leuten Geld leihen, und flehten Gott um Hilfe an, dass er ihm seine Gnade zum Wohle und Nutzen der Kompagnie zuwende. Im selben Briefe befindet sich ein ganzes Verzeichnis französischer Bistümer und Abteien, die geliehenes Geld nicht zurückgezahlt hatten. —

Um die Mitte des XII. Jahrhunderts nimmt zum erstenmale die Entwickelung des Depositengeschäftes einen grösseren Umfang an. Die Bankhäuser genossen bereits ein solches Vertrauen, dass man ihnen unbedenklich selbst namhafte Kapitalien zur Verzinsung übergab. Die Bankiers stellten Depositenquittungen

aus, fedi di deposito und verzinsten die Einlagen gewöhnlich mit drei vom Hundert.

Die Kaufmannschaft von Siena schied sich in zwei Klassen: in Grosshändler oder Grossisten, genannt mercatores, die zugleich Bankiers waren, und Detailhändler, pizzicari, die sich bloss mit dem Vertrieb der alltäglichen Handelsobjekte befassten.

Riesige Warenniederlagen bildeten eine Sehenswürdigkeit Sienas; die Magazine der Malavolti nahmen fast einen ganzen Stadtteil ein, den fondaco dei Malavolti; zu den grösseren Niederlagen gehörten auch die der Buonsignori, Incontrati und Cancellieri. —

Die Sieneser Kaufleute hatten in Frankreich mit der Konkurrenz der Juden und Florentiner zu kämpfen. Insbesondere in der Tuchindustrie waren sie den letzteren nicht gewachsen; denn Siena hatte zu wenig Wasser, um die Tuchfabrikation in Schwung zu bringen. Diese Industrie beschränkte sich übrigens nicht lediglich auf die Herstellung von Tuch, sondern machte die Appretur zu ihrer Hauptaufgabe. Zu dem Zwecke importierte man in grossen Mengen Rohmaterial aus dem Orient, aus den Ländern nördlich der Alpen, ja sogar aus Frankreich und Flandern, richtete es zu, färbte es und schickte es verbessert zurück, häufig auf demselben Wege, auf dem es nach Italien gekommen war.

Aber auch in Siena selbst, in ihrer eigenen Heimat, erwuchs den italienischen Bankiers eine gefährliche Konkurrenz in den Juden. Deren Anzahl war wohl nicht gering, zumal sie seit dem Beginne des XIII. Jahrhunderts eine eigene Korporation un'università bildeten. Durch ihre Gewandtheit, Ausdauer und Bildung verstanden es jedoch die Sieneser, alle Schwierigkeiten zu überwinden, ungeheure Reichtümer anzuhäufen und zur Wohlfahrt und Erstarkung der Republik mit beizutragen.

Eine gute Empfehlung für sie war in fernen Ländern ihr vorzügliches Geld. Denn während damals Münzen mit einem entsprechenden Reingehalt an Edelmetall allgemeinen recht selten waren und sogar Staaten, namentlich kleinere Republiken, ihre eigene Münze fälschten, achteten die Sienesen sehr darauf, dass ihr Geld vollständig seinem Nominalwert entspreche, dass es „reell" vollwichtig sei.

Die Bildung der italienischen Kaufleute wuchs immer mehr, infolge ihrer Beschäftigung, die viele Kenntnisse erforderte, ganz besonders aber durch anhaltende Reisen und ihre Beziehungen

zu Frankreich, dessen Kultur in hoher Blüte stand. Man kann ohne Uebertreibung behaupten, dass vornemlich Kaufleute und Kommunalbeamte die italienische Volkssprache ausgebildet haben. So ist der berühmte Florentiner Chronist Giovanni Vilani ein Kaufmann gewesen und die Sozzini waren Tuchfabrikanten. Die unter dem Titel „Lettere volgari del secolo XIII"[1]) herausgegebenen Briefe sienesischer Kaufleute legen davon Zeugnis ab, welch' grosse Verdienste dieser Stand um die Ausbildung der Sprache hat. Wir dürfen es kühn aussprechen, dass Kaufleute die Sprache Dantes vorbereitet haben.

Natürlich hatte diese Jagd nach Geld, diese stete Sucht reich zu werden auch ihre Schattenseiten und liess minder schöne Charaktereigenschaften stärker hervortreten. Geiz und Wucher waren die grössten Laster der Kaufleute, worüber insbesondere Fra Filippo, Autor von Anekdoten zu Ende des XIV. Jhdts., sich nicht wenig grämte. Sehr oft kam es vor, dass reiche Leute auf dem Sterbebette, von Gewissensbissen gepeinigt, unehrlich erworbenes Gut zurückerstatten liessen; das Krankenhaus in Siena, sowie die Dombaufonds sind mehr als einmal mit solchen Geldern bedacht worden. So vermachte Ranieri Piccolomini in seinem Testament vom 19. August 1239 dem Spital Di Santa Maria della Scala ein grosses Legat, auf dass ihm seine Sünden vergeben werden und er auf diese Weise Genugtuung leiste für die Wucherzinsen, die er genommen, und alle auf unredliche Art erworbenen Güter zurückerstatte. — Gabriel Piccolomini bestimmt im Testamente, 144 Lire „in guter Münze auszuzahlen, p r o r e m e d i o a n i m a e", und Federigo Rimpretto, Kaufmann aus Siena, verfügt in einem zu Cremona abgefassten Testamente unehrlich erworbenes Geld, m a l e o b l a t a, dem Spital und dem Archi-Diakon der Domkirche in Siena zu übergeben. Das Nehmen von Wucherzinsen erklärt sich aus der grossen Gefahr, der sich die Kapitalisten aussetzen, wenn sie Geld ausliehen, zumal in fremde Länder; wenn sich aber hier die Kirche, wie dies manchmal vorkam, hineinmischte, und den Bann gegen den wucherischen Bankier schleuderte, dann steigerte sich diese Gefahr zu einer Katastrophe. Die geistlichen Schuldner nahmen den Bannfluch zum Vorwande, um ihre Gläubiger nicht zu befriedigen und erklärten oft rundweg, die Schuld nicht

[1]) Lettere volgari del secolo XIII. scritte da Senesi. Bologna. Romagnoli 1871.

zahlen zu wollen „per lo fatto dello scomunicamento."
König Philipp von Frankreich liess italienische Bankiers wegen Wucher ins Gefängnis werfen und ihre Kapitalien beschlagnahmen. Die Sieneser sannen deshalb auf Auswege und deponierten ihre Gelder im Falle der Gefahr auf fremde Namen, und zwar meistens auf Namen englischer oder niederländischer Bankhäuser.

Vor Hoffart wusten manche dieser Emporkömmlinge nicht, was sie beginnen sollten. Anschaulich schildert der boshafte Sieneser Dichter Cecco Angiolieri in niedlichen Versen die Schicksale eines solchen Protzen. Als Ner Piccolin, sagt er, aus Frankreich heimkehrte, bildete er sich so viel auf seine „fiorini" ein, dass ihm die Menschen klein wie Mäuse vorkamen. Jedermann hielt er zum Besten, und alle waren ihm zu gering. Der Kuckuck hole meine Bekannten, pflegte er da zu sagen, im Vergleich zu mir sind sie alle arme Schlucker, unmöglich kann ich mit solchen Leuten verkehren. Aber bei all seinem Verstande ist er so weit herunter gekommen, dass der ärmste Nachbar sich zu gut dünkt, um mit ihm ein Wort zu reden. Und ich wette um einen Gulden, dass, bevor noch acht Monate ins Land gehen, er jedem, der ihm ein Stück Brot reicht, mit einem aufrichtigen „Vergelt's Gott" danken wird.

Der Reichtum schuf unter den Kaufleuten neben der alten lehnspflichtigen Ritterschaft eine Art Plutokratie, die natürlich den alten Adel hasste und ihn auf jede mögliche Weise, meist durch Gewährung von Darlehen, zugrunde zu richten trachtete. Doch erwiesen sich die feudalen Ueberlieferungen so mächtig, dass die Kaufmannschaft, während sie die bisherigen Machthaber bekämpfte, vielfach in die Fusstapfen der Ritterschaft trat und vornehmlich die äusseren Formen des Feudalismus annahm. Kurzum die Gemeinde führte den Ritterschlag ein und schritt damit zur Schaffung eines eigenen städtischen Adels. Am 15. August, dem Feste Mariä Himmelfahrt, empfingen die Söhne der grossen Patrizierfamilien aus der Hand des Podesta auf dem Platze, dem Campo, Schwert und goldene Sporen. Alles dies auf Kosten der Gemeinde, welche sie zu Rittern schlug. Die Feierlichkeit schloss mit einem Festgottesdienst. Das Wesen dieser Handlung erlitt im Vergleiche zur feudalen Vergangenheit nur insofern eine Aenderung, als die ganze Bevölkerung daran teilnahm, und die Söhne der Reichen gewissermassen durch den Willen der Kommune, unter der Sanction des Volkes, zu Rittern geschlagen wurden.

Der demokratische Zug dieses Stadtadels zeigt sich auch darin, dass er die Verehrung der alten Patrone der feudalen Ritterschaft, — des heiligen Georg und des heiligen Martin — aufgab, und die Madonna, die Beschützerin des niederen Volkes, zu seiner Patronin erwählte. Ihr Bild schmückte die Geschäftsräume, zu ihr flehte das Volk in seinen Gebeten. Somit stehen am Ende des XII. Jahrhunderts neben den alten Nobili die Reichen und Magnaten — Ricci und Potenti — an der Spitze des sienesischen Staatswesens.

Diese Magnaten behielten viele ritterliche Gebräuche und Sitten, sowie die Anschauungsweise des alten Adels bei, lasen mit Vorliebe französische Sagen vom König Artur, brachten aus Frankreich Lieder der Troubadours zurück, veranstalteten Ritterspiele, stellten auf der Piazza das Mysterium vom heiligen Georg dar, wie er die Jungfrau aus dem Drachenschlund befreit und richteten sich in öffentlichen Angelegenheiten häufig nach feudalem Recht. Gleichzeitig gewann die Stadtgemeinde neue Vasallen, suchte sich mit den früheren zu vertragen und ordnete ihre Beziehnngen zu den Nachbarn nach feudalen Gewohnheiten.

Von allen Städten Toskanas huldigte Siena am längsten feudalen Anschauungen, obgleich gerade der Stand, welcher berufen war, diese fortzupflanzen, durch Aufnahme neuer Lebens-Elemente eine bedeutende Wandlung durchmachte. Der kaufmännische Beruf schloss übrigens damals das Ritterhandwerk nicht aus; die Verteidigung der in ferne Länder ziehenden Karawanen erforderte Mannesmut, Gewandtheit im Gebrauche der Waffen und andere kriegerische Tugenden. Deshalb nennen sich die Sieneser Kaufleute in den öffentlichen Urkunden aus jener Zeit Soldaten und Kaufleute, militos et mercatores senenses.

Doch beginnt gegen Ende des XIII. Jahrhunderts der Kaufmannsstand von Siena in seiner Bedeutung immer mehr zurückzugehen. Mannigfache Ursachen trugen hierzu bei. Vor allen Dingen war in jenen Zeiten die Aufnahme fremder Kapitalien behufs Verzinsung ein sehr gefährliches Unternehmen. Denn die Liquidierung solcher in fernen Ländern in der Form von Anleihen nutzbringend angelegter Gelder stiess auf grosse Schwierigkeiten und wurde oft im Kriegsfalle oder bei Unruhen nahezu unmöglich. Dies gab Veranlassung, dass sich von Zeit zu Zeit Bankerotte von Handelshäusern wiederholten, wobei nicht bloss die Firmen selbst zu Grunde gingen, sondern auch Privatpersonen ungeheure Verluste erlitten. Kein Bankerott war aber

so verhängnisvoll in seinen Folgen und erschütterte mehr den Kredit von Siena wie der Zusammenbruch der Firma Buonsignori, der Gran Tavola.

Seit dieser Zeit erscheinen die Handelsbeziehungen und Kreditverhältnisse zwischen Siena und Frankreich nahezu gänzlich gelockert, zum grössten Vorteil der Florentiner Kaufleute, welche nach Möglichkeit den gesunkenen Kredit ihrer Rivalen für ihre Zwecke ausbeuteten. Ein zweiter harter Schlag traf die sienesischen Banquiers, als die Florentiner am Ende des Jahrhunderts auch noch die Geschäfte der römischen Kurie zur Besorgung übernahmen. Endlich machte sich die Kaufmannschaft von Siena durch ihre Habgier in der eigenen Heimat allgemein verhasst. Die reichen Firmen missbrauchten nämlich oft ihre Stellung zum Schaden der einheimischen Bevölkerung, indem sie die notwendigsten Nahrungsmittel monopolisierten und die Preise in die Höhe trieben, was ihnen das Volk selbstverständlich niemals verzeihen konnte. Mit Schluss des XIII. Jahrhunderts hatte die Glanzperiode der finanziellen Macht Sienas auch ihr Ende gefunden.

III.

Il campanaro, der Rathausglöckner, war in Siena eine wichtige Persönlichkeit, denn nur er konnte durch Schläge an die Stadtglocke die Volksversammlung — Parlament genannt — zusammenrufen. Diese bestand seit alter Zeit und wurde, als noch der Bischof die Herrschaft innehatte, auf dem Bischofsplatze abgehalten. Ihre Verlegung auf die Piazza del Campo im XIII. Jahrhunderte bedeutete zugleich die Befreiung von der bischöflichen Gewalt. Das Parlament — Consiglio generale della Campana — setzte sich aus dreihundert hervorragenden Bürgern der Stadt zusammen, aus „guten Katholiken und Männern von gutem Leumund“, die weder exkommuniziert noch der Häresie verdächtig waren. Sie wurden vom podestà gewählt oder vielmehr ernannt. Die Wahl war abhängig von einem mindestens zehnjährigen Aufenthalte in Siena; indes liess man bei Richtern, Juristen und der wohlbegüterten Ritterschaft Ausnahmen gelten. Bei besonders wichtigen Anlässen wurde das Parlament noch durch Berufung von Bürgern verstärkt, die unter normalen Verhältnissen ausgeschlossen waren. Die Tagesordnung der Beratungen pflegte man auf dem palazzo pubblico anzuschlagen, und nur solche Angelegenheiten durften beratschlagt werden, die

dort öffentlich bekannt gemacht waren. Zwei Notare protokollierten die Verhandlungen. Ein grosser Teil dieser Verhandlungsprotokolle hat sich bis auf den heutigen Tag in den Archiven von Siena erhalten. Der Podestà oder sein Stellvertreter eröffnete die Sitzung im Namen Gottes, verlas die Tagesordnung und berief einen Vorsitzenden zur Leitung der Verhandlungen. Die Beratungen, bei denen es manchmal sehr heiss und stürmisch herging, zeichneten sich dennoch im allgemeinen durch grosse Mässigung aus. Wurde ein Antrag angenommen, so rief man „fiat!", wurde er verworfen, dann wurde gelärmt, gestampft und protestiert.

In lebhaften Farben schildert uns der berühmte Magister Boncompagno aus Bologna, Lehrer der Gramatik und Rhetorik zu Beginn des XIII. Jahrhunderts, der uns viele interessante Werke hinterlassen hat, den Verlauf einer ähnlichen Sitzung in Florenz.

„Es ist Sache der Redner", so sagt er, „der Versammlung zu schmeicheln, sie zu belügen und ihr allerlei vorzugaukeln." Zuerst baten sie, man möge sie doch anhören, dazu riefen Herolde, mit ähnlichen Hüten wie Gerichtsdiener ausgestattet: „Hört, hört!" Weiter erforderte die rhetorische Sitte, Gott den Allerhöchsten, die Mutter Gottes und die heiligen Patrone anzurufen, auf dass die Versammlung zum Ruhme sowie zu Nutz und Frommen der Ritterschaft und des Volkes beschliesse. Bevor jedoch der Redner zur Sache kam, pflegte er in seine Rede Lobsprüche auf diese oder jene Persönlichkeit einzuflechten oder einige angenehme Worte an die ganze Versammlung zu richten. Kam es dem Redner darauf an, das Volk zur Rache aufzustacheln oder die Versammlung zu einer Kriegserklärung zu bewegen, da machte er bald schreckliche Geberden, bald drohte er und rief die herrlichen Taten und Siege der Vorfahren zu Zeugen an, womit er gewöhnlich seinen Zweck erreichte. Gegen Ende seiner Rede bemächtigte sich der Versammlung eine gewisse Unruhe, man schwang die Mäntel durch die Luft und schrie fiat! fiat!

„Diese plebeische Mimik" — fügt der gelehrte Magister hinzu — „kann man sich natürlich bloss durch Uebung aneignen; denn mit der eigentlichen oratorischen Wissenschaft hat sie nichts zu schaffen."

Trotz des lateinischen „fiat!" wurden die Verhandlungen bereits in der Volkssprache (Volgare) geführt. Hiebei trat beim Volke besonders im Uebermute nach einem glücklich beendeten

Kriege oft die ganze Wildheit der damaligen Sitten hervor. Im Consiglio della Campana vom 30. August 1255 sollte über das Schicksal des Schlosses Torniella in Val di Merse, das dem ziemlich unbedeutenden Geschlechte der Barone gleichen Namens gehörte, entschieden werden. Diese hatten sich im Jahre 1245 der Kommune von Siena unterworfen, kurz darauf aber wieder gegen dieselbe erhoben und waren neuerdings besiegt worden. Der Ausschuss, der die Angelegenheit zu untersuchen hatte, stellte den Antrag auf Verurteilung zum Turm. Dieser Ansicht waren in der Versammlung auch die Mitglieder des Ritterstandes, während das Volk verlangte, man solle ihnen Hände und Füsse abhauen. Ebenso wurde lange darüber verhandelt, ob Tornielli bloss auf einem Auge oder auf beiden geblendet werden sollte.

Zur Untersuchung und Durchführung besonders wichtiger Angelegenheiten wurde jedesmal eine Art Kommission gewählt, die man Balia nannte. Manche derselben wurden zu einer bleibenden Einrichtung und überdauerten Jahrhunderte. —

Das Consiglio — Parlament — wählte alljährlich die Mitglieder der Regierung und den höchsten Staatsbeamten, den Podestà. — Den letzteren berief man oft nur auf sechs Monate, und seit dem Jahre 1212 war es immer ein Ausländer. Das Kaisertum versuchte, insbesondere unter Friedrich II., einen Einfluss auf die Wahl des Podestà zu gewinnen, aber die Gemeinde liess sich dieses Recht nicht entreissen.

Das Volk war sehr eifersüchtig auf den Podestà und wachte darüber, dass er nicht mit irgend einer der Parteien in nähere Verbindung trete, oder etwa versuche, sich eine despotische Gewalt anzumassen. Auch war ihm nicht gestattet, Geschenke anzunehmen, oder Schulden zu machen, ebensowenig durfte man am Abend insgeheim mit ihm sprechen. Die Gesetze verboten ihm ferner nachts die Strasse zu betreten, es wäre denn im Interesse des Staates, auch sollte er nicht in dem Stadtteil Wohnung nehmen, wo sein Amtsvorgänger gewohnt.

Der Einzug des höchsten Staatsbeamten war immer sehr feierlich. Man sandte ihm bis an die Grenze des Territoriums von Siena eine Deputation entgegen, der oftmals Künstler angehörten. Selbstverständlich war die Partei, die seine Wahl bewirkt hatte, bestrebt, den Ankommenden im besten Lichte erscheinen zu lassen, um so die Wahl vor dem Publikum zu rechtfertigen. Die Neugierde, den Einziehenden zu sehen, steigerte sich manchmal zu fieberhafter Spannung. Die ganze Stadt prangte im Fest-

schmuck, die prächtigsten Gewänder wurden hervorgeholt, die Miliz trat ins Gewehr, kurz — Siena war in Feiertagsstimmung. Am Tage nach der Ankunft leistete der Podestà in der Domkirche in Gegenwart der Signoria, vor versammeltem Volke und Klerus den Eid, er werde strenge die Statuten der Stadt befolgen, im Ausmasse der Strafen gerecht sein und sich niemals mehr Gewalt anmassen, als ihm die Statuten einräumen, auch werde er keinen höheren Gehalt verlangen, als für ihn festgesetzt sei. Dieser war übrigens für jene Zeiten vollkommen ausreichend. Seit dem Jahre 1364 bezog der Podestà für die sechsmonatliche Amtsführung dreizehntausend, später nur zehntausend Lire.

Die Stellung der Regierung war im allgemeinen keineswegs beneidenswert. Die Mitglieder der Signoria, gewöhnlich auf zwei Monate gewählt, durften während dieser Zeit das Rathaus nicht verlassen, höchstens in sehr wichtigen staatlichen Angelegenheiten, aus Anlass einer öffentlichen Feierlichkeit oder im Falle einer Erkrankung, Trauung und beim Tode eines der nächsten Angehörigen. Aber selbst in solchen Fällen waren sie nicht frei, vielmehr gab der Podestà die Erlaubnis, ob und auf wie viele Stunden sie ausgehen durften. Länger als einen Tag und die darauf folgende Nacht ausserhalb des Rathauses zuzubringen, war ihnen in der Regel nicht gestattet. Dabei liefen die Amtsgeschäfte der Signori Tag und Nacht ununterbrochen fort; überdies mussten sie noch an den Verhandlungen verschiedener Ratskörper und Ausschüsse, „Consiglii“, teilnehmen; die Namen der letzteren lauteten: consiglio della maggior Campana, del Popolo und delle Compagnie, dei Simili, dei Secreti, di Richiesta, di Rodota u. s. w.

Demnach waren alle Mitglieder der Regierung, sie mochte die „Dodici“, „Nove“, „Priori“, „Signori“ oder wie immer heissen, während ihrer Amtsdauer eigentlich nur Gefangene, wenn auch in einem goldenen Käfig. Nur einmal in der Woche, Freitags, war es ihnen erlaubt, mit anderen Bürgern zu sprechen, aber ausschliesslich über öffentliche Angelegenheiten. An diesem Tage kamen sie vom ersten Stockwerk ins Parterre in den grossen Saal; hier durfte jedermann seine Bitte vorbringen. Mit Ausnahme dieser Audienzen war die Signoria für ihren Verkehr mit der Aussenwelt lediglich auf die Hilfe s. g. Nuncii — in Gemeindelivrée gekleideter Diener — angewiesen, die immer am grossen Tor bereit standen und das Publikum beaufsichtigten, welches die Aemter besuchte.

Geschrieben wurde sehr viel: während zweier Monate, im März und April des Jahres 1364, verbrauchte man im Palazzo pubblico an Papier drei Ries carta reale, vier Ries ricciuta, sechs da scrittura und 21 quaderni Pergament. Ueberdies 12 Pfund roten und grünen Siegellack, 500 Gänsekiele und 20 Flaschen Tinte.

Selbstverständlich musste der Staat seine im Rathause eingesperrten Beamten unterhalten und für ihr geistiges und leibliches Wohl Sorge tragen. So war im Palazzo eigens ein Kapellan angestellt, der täglich die Messe las. Auch die Küche spielte eine wichtige Rolle. Ja, es fehlte nicht einmal ein Regierungsfriseur, „barbitonsore“, welcher neben dem Rasieren noch andere Pflichten zu erfüllen hatte: er war Rathausglöckner, Chirurg, riss Zähne und kurierte nach einer heute ziemlich veralteten Methode gewisse Beschwerden, an denen bekanntlich Mitglieder der Regierung mangels Bewegung oft zu leiden haben. Wie immer und überall, befasste sich unser Figaro auch mit Neuigkeiten und Stadtklatsch. Doch war der Stand der Bader damals recht geachtet, bildete mit Aerzten und Apothekern eine „arte“ und hatte im Wappen Rasiermesser, Scheere und Reisszange. In der Küche schaltete ein Koch und eine Köchin mit drei Küchenjungen und bei Tische bedienten Mädchen. Damit aber die Signori sich nicht allzusehr den Freuden der Tafel ergeben, schrieb das städtische Statut genau die Menge der Speisen und Weine vor. Die Hauptmahlzeit bestand nur aus drei Gängen. Obst und Rotwein waren nach Belieben gestattet. Weisswein jedoch wurden bloss zwei Gläser auf die Person gerechnet. Hatte die Regierung vornehme Gäste zu Besuch, dann gab es reichere Mahlzeiten, wobei „giocolieri“ durch allerhand Kunststücke oder auch Spielleute zur Unterhaltung der Gesellschaft beitrugen.

Der zweite wichtige Gegenstand der Parlamentsberatungen war die Aufstellung der Staatsbilanz. Die Verwaltung der Finanzen leiteten seit alter Zeit vier „Provveditori“, auch die „Quattro di Biccherna“ genannt, denen der Camerlingo vorstand. Man verlieh dieses Amt nur Männern von höchstem Vertrauen und Ansehen und betraute gewöhnlich Mönche von San Galgano oder vom Kloster Servi di Maria damit; einmal weil Mönche leichter als andere weltlichen Versuchungen widerstanden, dann aber auch, weil sie in der Führung von Rechnungen geübt waren. Die Provveditori mussten ferner „discretti, legali e buoni“ sein und wurden, ebenso wie der Camerlingo, nur auf sechs Monate gewählt.

Der Camerlingo legte jeden Monat der Versammlung della Campana Rechenschaft ab. Gelder, die durch längere Zeit brach lagen, wurden in Kammern der Biccherna eingemauert. Dasselbe geschah in Gegenwart des Bischofs und des Podestà mit den zum Dombaufond gehörigen Kapitalien.

Mit der Biccherna war die Zollverwaltung, „Gabella“, verbunden

Die amtlichen Akten, anfangs auf Pergament, später auf Papier geschrieben, legte man wie heute in „Faszikel“, die von beiden Seiten mit Brettchen belegt und so gebunden wurden. Auf den äusseren Einbanddeckeln schrieb man Namen und Wappen der gerade amtierenden Beamten; in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts bürgerte sich noch die Sitte ein, neben Namen und Wappen auch die Porträts der Camerlingi zu malen.

Meistens stellte man sie dar, wie sie an einem Tische sassen und Geld zählten. Im XIV. Jahrhundert zeigte sich schon eine grössere Mannigfaltigkeit in diesen Malereien, die Brettchen behandelten religiöse, allegorische und historische Motive. Selbstverständlich war der Wert dieser Bildchen ein sehr verschiedener; einige, von den bedeutendsten Sieneser Künstlern gemalt, repräsentieren einen hohen Kunstwert. Im XV. und XVI. Jahrhundert kamen sogar Oelmalereien auf. Der letzte dieser Deckel trägt die Jahreszahl 1613. Vom Standpunkte der Kunst ist es sehr zu bedauern, dass die Camerlingi anfangs vorwiegend Mönche waren, denn auf den Einbanddeckeln erscheint statt farbenprächtiger weltlicher Gewandung immer wieder die eintönige Kutte.

„Krieg oder Frieden“? — Diese in jenen Zeiten oft auftretende Frage war ebenfalls der Entscheidung der Volksversammlung überlassen, doch konnte der Krieg nur mit zweidrittel Stimmenmehrheit beschlossen werden, wobei der Antrag dreimal gelesen werden musste. Zum Anführer wurde entweder der Podestà ernannt oder in späteren Zeiten der Capitano del popolo, nachdem das Volk die Institution des capitanato del popolo durchgesetzt hatte. Dieser Beamte, welcher der Signoria angehörte, hatte die Aufgabe, im Regierungskörper die Interessen des Volkes zu wahren.

Ein stehendes Heer wurde nicht unterhalten und Ausgaben zu Kriegszwecken wurden nur im Bedarfsfalle genehmigt. Diese Fälle waren jedoch ungemein häufig und belasteten schwer das Budget. Besonders grosse Kosten verursachten die Kriegsmaschinen, die Erhaltung der Stadtmauern und die Verpflegung des Heeres

im Kriegszustande. Der Mangel eines stehenden Heeres wurde durch eine uralte Organisation des Volkes ersetzt, die es ermöglichte, alle zur Verteidigung des Landes fähigen Männer leicht zu mobilisieren. Die Stadt war nämlich noch seit der Longobardenzeit in Bezirke, „Terzen“, geteilt, deren jeder für sich seine eigene Verwaltung mit Gonfalonieris an der Spitze hatte. Das allgemeine Aufgebot bestand aus Reiterei und Fussvolk; jene stellte der Adel, dieses das Volk. Die Miliz war gut organisiert, hatte ihre eigenen Schmiede, Geniesoldaten, Aerzte, ja nicht einmal die Musikanten fehlten.

Bei kriegerischen Unternehmungen und in der Schlacht hatte der Carroccio, ein rot bemalter, mit vier Ochsen oder Pferden bespannter Wagen, die Bedeutung des Banners. Die Ochsen trugen bis zur Erde reichende Decken aus rotem Tuch; auf dem Wagen war gewöhnlich ein kleiner Turm mit der Kriegsglocke, der „Martinella“, und der Fahne der Republik angebracht; ein aus Holz geschnitzter Christus oder ein Madonnenbild verlieh diesem Kriegs- und Prunkwagen ein feierliches Gepräge. Auf dem Wagen war genügend Raum für einige der tüchtigsten Soldaten, welche das Banner im Notfalle zu verteidigen hatten; neben ihnen standen die Trompeter. Dieses schwerfällige Palladium soll Eribert, Bischof von Mailand, in den Kämpfen mit Kaiser Konrad eingeführt haben, eine Art Bundeslade oder Arche, die man nicht verlassen durfte. Das Berufsheer und die Ritterschaft leisteten den Fahneneid, das Volk schwur beim Carroccio. Dieser dürfte sich noch aus der Zeit jener altgermanischen Wagenburgen erhalten haben, hinter denen man sich im Augenblick der Gefahr wie in einer Festung verteidigte.

Dem Carroccio kam übrigens eine strategische und politische Bedeutung zu: er war gewissermassen das Symbol der Volksmacht gegenüber der Ritterschaft. Das Volk, d. h. die Fusstruppen hüteten diese Arche und brachten die Reiterei in eine gewisse Abhängigkeit von sich, indem sie die strategischen Bewegungen des Fussvolkes mitmachen musste. Eine Niederlage oder ein Verrat auf Seiten der Ritterschaft brauchte die Schlacht noch nicht unbedingt zu entscheiden. Ehe man in den Krieg zog, hielt der Kapellan auf dem Carroccio einen Gottesdienst ab; ja oft war er hier mitten in der Schlacht zu finden. Die Mehrzahl der italienischen Städte war sich der demokratischen Bedeutung dieser Kriegsarche wohl bewusst und führte sie bei ihren Milizen ein.



Phot. Alinari.

Der Palazzo pubblico in Siena.

Dieselbe Rolle wie der Carroccio im Kriege, spielte im Frieden der Palazzo pubblico oder Palazo di città als Symbol der Volksfreiheit und städtischen Autonomie, die in jahrhundertelangem Kampfe mit dem Kaisertum und der fremden, feindlichen Ritterschaft errungen war. Unter dem Schutze dieser gewaltigen Mauern, mit deren Bau man in dem Gemeinwesen Toskanas und der Lombardei im XII. Jahrhundert anfing, gedieh nicht nur die Idee der Freiheit, sondern auch die italienische Nationalidee. Die Rathäuser kennzeichneten den Sieg des seit Jahrhunderten durch fremde Eroberer geknechteten italienischen Stammes über die germanischen Eindringlinge und das Aufgehen beider ineinander. Die degenerierte Menschenrasse des zertrümmerten römischen Kaisertums feierte ihre Wiedergeburt durch die jugendkräftigen nordischen Stämme, nach jahrhundertelangem Hinsiechen erwachte sie zu neuem Leben und begann allmählich im Gefühle ihrer Kraft, den rohen Bezwinger, nachdem sie von ihm so manche gute Eigenschaft angenommen hatte, zu unterjochen. Neben dem religiösen Gedanken, diesem letzten Rettungsanker einer vielgeprüften mittelalterlichen Menschheit, der wenigstens im Jenseits Glückseligkeit erhoffen liess, entwickelte sich der Geist der Vaterlandsliebe, zunächst wohl nur in engeren Grenzen. Der Glaube, eine Gerechtigkeit und ein irdisches Glück auf dieser Welt nur unter wohlverbürgten Gesetzen in gemeinnützigen Einrichtungen suchen und finden zu können, gewinnt an Boden. Frische Lebenslust ergreift das italienische Volk und lässt die Herzen höher schlagen. — Auf Schritt und Tritt begegnen wir dem gesteigerten Schaffensdrange des Einzelnen — dem untrüglichen Merkmale eines lebenskräftigen Geschlechtes — ein jeder will wirken, sich und seine Arbeit der Oeffentlichkeit dienstbar machen, ein jeder sein Scherflein beitragen zum Glanze der Republik, und so erschöpft sich die individuelle Tatkraft nur in dem einen Gedanken: dem Gedanken der Wohlfahrt Aller. In diesem Geiste wurde der Duomo gegründet, wohl eines der herrlichsten Baudenkmäler aller Zeiten. Diesem Geiste verdankt das Spital „la Scala" seine Entstehung.

Der Entwickelungsgang des sieneser Gemeinwesens war übrigens in dieser Hinsicht von dem anderer toscanischer und lombardischer Städte wenig verschieden. Abgesehen von einzelnen kleinen Unterschieden sind die Voraussetzungen dieser Entwickelung im grossen Ganzen überall die gleichen und beruhen

auf denselben Grundsätzen. — Das moderne Staatsprinzip, wonach die Regierung und ihre Organe, überhaupt der ganze Verwaltungsapparat lediglich der Volkswohlfahrt zu dienen hat, und nicht etwa den Sonderinteressen eines Einzelnen oder einer herrschenden Kaste — gelangt nach und nach zum Durchbruch. — Das Volk betrachtet jene Regierung, die im Rathause ihren Sitz hat, als seine ureigenste Schöpfung, an der es vollen Anteil hat, und lebt dementsprechend in der Vorstellung, sein eigenes Haus gut zu bestellen, seine eigene Wirtschaft zu verbessern. — Jedermann wird Bürger; das Gefühl der eigenen Würde und der Gleichwertigkeit mit jeder anderen Persönlichkeit im Staate kommt zum Bewusstsein. Die bekannten Schlagworte von „Freiheit und Gleichheit vor dem Gesetze“, für die einige Jahrhunderte später in der französischen Revolution blutig gekämpft worden ist, sind durchaus nicht im Kopfe jener Pariser Philosophen, der sog. Encyclopädisten entstanden, sie wurden schon im XIII. Jahrhundert in Italien praktisch geübt. So hatte die Gemeinde von Florenz bereits durch Beschluss im Jahre 1279 die Bauern von jedem Hörigkeitsverhältnisse zur Ritterschaft losgesprochen und zugleich den Grundsatz aufgestellt, dass sie fortan als Freie zu betrachten seien, ja, sie ging noch weiter, und verbot es einem Jeden bei einer Geldstrafe von 1000 Fiorini, sich seiner Freiheit — unter was immer für einem Vorwande — sei es nur auf einige Zeit, oder dauernd zu entäussern.

In Siena wurde zu Anfang des XII. Jahrhunderts unter dem Namen „de tribus per masseritiam“ eine Reform eingeführt, wonach man Bauern als Stadtbürger aufnahm, sobald sie den Nachweis erbrachten, dass drei Leute zur weiteren Bestellung des von ihnen verlassenen Ackers zurückgeblieben seien. Die Einwanderung nahm aber infolge dieser Massregel einen solchen Umfang an, dass man sich ihrer kaum zu erwehren wusste. Deshalb wurde eine Vermögenssteuer eingeführt, „La Lira“ genannt.

Ein weiteres grosses Verdienst um die Gleichstellung Aller erwarben sich die Gemeinden von Siena und Pisa durch ihr Steuersystem. Sie waren die ersten, welche eine gerechte, gleichmässige Verteilung der öffentlichen Lasten auf grund einer annähernd richtigen Einschätzung des Privatvermögens erstrebten.

Eine eigens zu diesem Zwecke ernannte Kommission, „Balia“, nahm die Einschätzungen vor und stützte sich dabei auf die Steuererklärungen der Familienvorstände, welche unter Eid ver-

pflichtet waren, die Höhe ihres Vermögens richtig anzugeben. Doch bestanden die Haupteinnahmen der Gemeinde in der „La Lira“ Steuer, welche von der Stadtbevölkerung, und auch in dem sog. „Rauchpfennig“, welcher von der Landbevölkerung erhoben wurde.

Weitere bedeutende Einnahmen bildeten die Zölle und allerhand Nebenabgaben.

Die notwendige Folge der Freiheitsidee und der Gleichheit aller vor dem Gesetze war die Einrichtung ständiger, jedermann zugänglicher Gerichte. Früher wurden nur von Zeit zu Zeit Gerichtstage abgehalten, deren Unterhalt man aus den eingehenden Strafgeldern, welche mit jedem Strafurteile verbunden waren, bestritt. Dadurch existierte für die ärmere Bevölkerung so gut wie gar keine Gerechtigkeit: denn diese Gerichtsgebühren waren häufig eine unerschwingliche und noch dazu ungerechte Last. Das Volk bestand deshalb auf regelmässigen, mit Ausnahme der Kriegszeiten, ununterbrochen tätigen Gerichten, deren Kosten auf alle gleichmässig verteilt werden sollten. Dass die Gemeinde solche Gerichte einführte, bedeutete schon an und für sich einen ungeheuren Fortschritt. Im Prozessverfahren, und zwar sowohl im Civil- als auch im Strafprozess, erhielt sich dabei die mittelalterliche Unsitte, dass das Gesetz selbst das Angeberwesen begünstigte. Für Frauen bestanden Spezialgerichte, eine germanische Einrichtung, welche sich noch aus der Longobardenzeit erhalten hatte.

Der ganze Verwaltungsapparat und das gesamte öffentliche Recht dieser italienischen Gemeinwesen hatten den unbestrittenen Vorzug, dass sie wirklichen örtlichen Bedürfnissen ihre Entstehung verdankten und nicht aus irgend einem a priori aufgestellten System hergenommen waren. Auf heimischem Boden, und zwar von der Wurzel aus und nicht von aussen importiert, ist dieser Baum emporgewachsen. Höchstens dass die Gemeinden einzelne bereits erprobte Einrichtungen von einander entlehnten, da ja nicht alle gleichzeitig entstanden sein konnten. Immerhin war dies keine fremde Anleihe, denn die Bedingungen, unter denen sich die Gemeinden in der Lombardei und in Toscana gebildet haben, waren mit geringen Abweichungen fast stets die gleichen.

Ein Hauptfaktor, der wesentlich zum Aufschwunge der toscanischen Gemeinden beitrug, war das ihnen vom Kaiser verliehene Recht, eigene Münzen prägen zu dürfen. Genau in der-

selben Reihenfolge, wie sie dieses Recht bewilligt erhielten, erscheinen sie nacheinander auf der Bildfläche des nationalen Lebens. Zuerst wurde Lucca dieses Rechtes teilhaftig, ihm folgte Pisa, nachher kam Siena und zuletzt Florenz. Dementsprechend begann auch ihre Wirksamkeit auf dem gemeinsamen Arbeitsgebiete.

Zu den wichtigsten Obliegenheiten der Gemeinde gehörte die Bekanntmachung alles dessen, was der Bevölkerung zu wissen not tat. Post und Zeitungen im heutigen Sinne gab es damals noch nicht und so musste die Gemeinde den Nachrichtendienst sowie die Zustellung von Briefen und Urkunden selbst in die Hand nehmen. Diesem Zwecke dienten sechzig Gemeindediener (balitori), in roten spitzigen Mützen (infula), welche für sehr geringen Lohn die Zustellung von Schriften aller Art sowohl im Gemeindegebiete von Siena als auch in der Stadt besorgten. Ueberdies waren auch noch drei rot und grün uniformierte Ausrufer angestellt (banditori), welche gewissermassen die Amtszeitung ersetzten, und deren Aufgabe es war, an den Strassenecken und Plätzen alle öffentlichen Angelegenheiten kund zu tun. Viel niedriger als diese waren von der Bevölkerung die gridatori angesehen, welche sich damit befassten, Privatangelegenheiten auszurufen, Todesfälle und Heiraten zu verkünden, kaufmännische Bankrotte und verlorene Gegenstände anzuzeigen, und welche mehr oder weniger die Stelle unserer heutigen Zeitungsannoncen und Maueranschläge vertraten.

Im Mittelpunkte des politischen Lebens standen jene Parteien, deren Ursprung sich aus der Entwicklung der damaligen Gesellschaft in Toskana historisch nachweisen lässt. Kaum dass die Gemeinde auf eigenen Füssen stand, als sie auch schon damit begann, sich die ritterlichen Familien entweder dienstbar zu machen, oder sich anderweitig mit denselben abzufinden. Mit kleinen Geschlechtern, wie den Cacciaconti, Manenti und vielen anderen wurde nicht viel Aufhebens gemacht, sie wurden leicht überwunden; anders war es mit den mächtigen Adelsfamilien; mit diesen musste in den meisten Fällen ein Vergleich abgeschlossen werden. — Ein nicht unerheblicher Teil dieses Adels liess sich entweder zu dauerndem Aufentalte in der Stadt nieder und erbaute daselbst Paläste oder brachte zum mindesten einen gewissen Teil des Jahres in Siena zu und beteiligte sich selbstverständlich auch am öffentlichen Leben. Bei der Entwicklung, welche die Gemeinde erfuhr, lassen sich von allem Anfange an im wesentlichen drei ver-

schiedene Parteien genau verfolgen: einmal der alte Adel germanischer Abstammung, die „nobili veniticci", eingewanderte mit dem Kriegshandwerke wohlvertraute Männer, dann die neu entstandenen städtischen Patriziergeschlechter und endlich das Volk, welches sich Schritt für Schritt langsam seine Rechte erkämpfen musste. Den ersten wenn auch bescheidenen Sieg errang das Volk im Jahre 1147 und zwar lediglich durch die zwischen dem Adel und den Patriziergeschlechtern herrschende Uneinigkeit. Mit dem Volke hielten es bald viele verarmte Ritter, die, hasserfüllt gegen die in der Stadt wohnenden reich gewordenen Magnaten, es vorzogen, mit der Menge zu gehen und über diese eine Macht zu gewinnen. Zu diesen volkstümlichen Rittergestalten gehörte unter Anderen auch Provenzano Salvani, ein Mann aus altem Geschlechte, der sich dadurch, dass er mit dem Volke in Verbindung trat, zu einem der ersten Bürger von Siena emporarbeitete. Weiter der Podestà Aldobrandino di Guido Cacciaconte, gleichfalls adeliger Herkunft, der hauptsächlich im Interesse der Volkspartei den „Rat der vierundzwanzig" einführte, eine Behörde, die aus Vertretern des Adels und des Volkes zusammengesetzt war. Für das Volk bildete dieser Adel durch seine reichere Erfahrung in öffentlichen Dingen, seine höhere Bildung und seinen grossen Ehrgeiz eine sehr begehrte Bundesgenossenschaft gegenüber den eingesessenen Magnaten. —

Gestützt auf den Geburtsadel erstarkte die Volkspartei mit der Zeit immer mehr, so dass es ihr sogar um die Mitte des XII. Jahrhunderts gelang, bei der Regierung einen eigenen Repräsentanten in der Gestalt des „capitano del popolo" durchzusetzen, ein Amt, welches allem Anscheine nach schon früher in Pisa existierte. Die Stellung des Capitano war von allem Anfange an eine schwierige; zwischen ihm und dem Podestà schwebten beständig Kompetenzkonflikte, allein das Volk hielt zu seinem Vertreter und gewann, wenn auch langsam, so doch stetig an Boden. Die im Jahre 1257 eingeführte „La Lira" Steuer war hauptsächlich ein Werk der Volksmänner und im Jahre 1270 wurden Popolani bereits in die Balia, eine konstitutionelle Versammlung gewählt, welche alljährlich über Veränderungen in der Regierung zu beraten hatte.

Im Jahre 1186 hatte der Kaiser Siena eine Verfassung, eine Art magna charta gegeben, auf Grund deren der Gemeinde gegen eine jährliche Abgabe von 70 Mark guten reinen Silbers, zu

Gunsten des kaiserlichen Schatzes, an Stelle der mächtigen Adelsgeschlechter das Lehensrecht verliehen wurde.

Niemals wäre es ohne die inneren Streitigkeiten, ohne den unter dem Volke selbst eingerissenen Hass und dessen späteren Spaltungen in Parteien zu jenen anarchischen Zuständen gekommen, die mit der Zeit in Siena Oberhand gewannen. Zuletzt war die Bestechlichkeit unter dem Volke so gross, dass man sagte, unter den Plebejern würde sich Niemand finden, der nicht bereit wäre, für eine Flasche Wein fünfundzwanzig Mal seine Gesinnung zu wechseln. Durch Ausdauer gelangt das Volk wohl zur Macht, aber es erweist sich unfähig, zu regieren und diese Macht auf die Dauer zu behaupten.

IV.

Die Sage geht, dass in dem Augenblicke, als Manfred das Licht der Welt erblickte, über Tuscien zwei Riesenweiber sichtbar wurden, die in der Gestalt zweier gewaltiger schwarzer Wolken unter Donner und Blitz in den Lüften mit einander kämpften. Die eine war die Ghibellia, die andere die Guelfa. Sie verkündeten jene blutigen, furchtbaren Kämpfe, die sich zum grössten Teile auf toskanischem Boden abspielten, um schliesslich mit dem Siege der Nationalidee, mit dem Siege der Guelfen zu enden.

Zwei Rassen, die eine die nordische, longobardisch fränkische Rasse der Eroberer, die andere, der einheimische lateinische Stamm, sollten noch einmal, und zwar zum allerletzten Male, ihre Kräfte mit einander messen, ehe sie beide völlig erschöpft, verblutend auf welscher Erde niedersinken und die nordische Rasse auf ihre Herrschaftsgelüste endgiltig verzichtet. —

Zu diesem letzten Zweikampfe ballten sich unheimliche Kräfte zusammen, als ob eine jener Katastrophen bevorstände, die dem Weltuntergange vorangehen. Von allen Seiten türmten sich Gewitterwolken auf, Leidenschaften rasten und tobten und die Erde erbebte wie beim Aetna vor dem Ausbruche. —

Der Tod Friedrich II., der im November 1250 erfolgte, beschleunigte den Kampf. In Florenz fühlten sich die Popolani — die Volkspartei — bereits stark genug, um das ghibellinische Herrenjoch abzuschütteln. In langjährigem Ringen wurde die Ritterschaft besiegt, ihre Burgen gebrochen, das Bürgertum gewann die Herrschaft, befestigte sie und erhob sich geschlossen

gegen die fremden Bedrücker, seine geschworenen Feinde, nachdem es nicht bloss die Einwohner von Florenz, sondern auch die gesamte ländliche Bevölkerung der Umgegend zu den Waffen aufgerufen hatte. —

Die Nachricht vom Tode Friedrichs, der in Süditalien starb, wurde erst Ende 1250 oder im Anfang des nächsten Jahres bekannt, worauf Florenz sofort — schon am 5. Januar — die aus der Vaterstadt verbannten Mitglieder der Guelfenpartei zurückberief, einen Teil der ghibellinischen Anhänger auf seine Seite zu bringen suchte und gleichzeitig zum Kriege gegen Pisa und Siena, die Zwingburgen der Kaiseridee, zu rüsten begann.

Diese beiden Republiken sannen daher auf Mittel und Wege zur Abwehr und waren eifrig bestrebt, die kleineren, Florenz übelwollenden Städte und den ghibellinisch gesinnten Adel von ganz Toskana um sich zu scharen. Ihre Bemühungen hatten Erfolg und am 19. Juni 1251 gingen Siena, Pisa und Pistoja in der Nähe von Pontedera ein Bündnis ein, demzufolge sie einander „auf ewige Zeiten Treue und Freundschaft gelobten.“ Keine dieser Städte sollte, von Florenz angegriffen, ohne Zustimmung der beiden anderen Bundesgenossen Frieden schliessen. Auch wurde beschlossen, alle Handelsbeziehungen mit Florenz abzubrechen. Wer es aber trotzdem wagen sollte, mit einer feindlichen Stadt in Geldverkehr zu treten, der müsste eine Geldstrafe und zwar in der doppelten Höhe des Wertes der verkauften Waren entrichten. —

Der Vertrag richtete seine Spitze nicht allein gegen Florenz, sondern auch gegen Lucca, den Hauptsitz der Guelfenpartei.

Verträge wurden in jenen Zeiten besonders häufig beschworen, aber noch häufiger gebrochen. Deshalb mussten diesmal, um die ewige Dauer der eingegangenen Verpflichtungen zu kennzeichnen, nicht blos die Vertreter der verbündeten Städte, sondern auch sämtliche Bürger im Alter von 20 bis 70 Jahren alle fünf Jahre den Eidschwur erneuern.

Wie die Folge lehrte, hatte diese Sicherheitsmassregel wenig Wert.

Binnen kurzem traten auch noch Ghibellinen aus Florenz und Prato, die Familie Ubaldini aus Mugello, ferner die Grafen di Mangona und die Söhne des Azzo di Montaccianico dem Bündnisse der drei Städte bei. Ihre Beeidigung fand zu Siena in der Kirche zum heil. Andreas unter grossen Feierlichkeiten statt. Sodann hinterlegten die Bundesgenossen im Bankhause des

Ildobrandino Cacciaconte eine Summe von 15,000 Lire zur Deckung der Verluste, welche die Florentiner Ghibellinen erlitten hatten und weitere 4000 Lire für Bündniszwecke.

Zuletzt verbanden sich auch noch die Grafen Guidi und die Stadt Arezzo mit der Partei der Ghibellinen, so dass die Liga für Florenz einen umso bedrohlicheren Charakter annahm, als die feindlichen Streitkräfte seiner Heeresmacht fast gleichkamen.

Aber auch die Arnorepublik versäumte nichts, um sich zu kräftigen, und mit Schluss des Jahres 1251 hatte sie die Städte San Miniato, Lucca, Orvieto und selbst Genua auf ihrer Seite.

Florenz sah sich von Feinden rings umgeben; es eröffnete selbst den Kampf, ohne den Ueberfall abzuwarten. — Schneller als man erwartet, wurden die Streitkräfte der Republik unter den Mauern von Pistoja, der nächstgelegenen und zugleich schwächsten feindlichen Stadt, zusammengezogen. Doch hatte die Expedition, welche dreizehn Tage in Anspruch nahm, keinen Erfolg, weil die Florentiner Ghibellinen ihre Mitwirkung versagten und sich das Belagerungsheer infolgedessen als zu schwach erwies. Dafür rächte sich das Volk der Republik in furchtbarer Weise an den ghibellinischen Adelsgeschlechtern und strafte sie mit Verbannung, wozu nicht wenig die in der Stadt verbreiteten Gerüchte beitrugen, dass jene Familien sich im Stillen dem Bunde der Florenz feindlich gesinnten Städte angeschlossen hätten. — Die Erbitterung gegen die Verräter war so gross, dass die Kommune sogar den Beschluss fasste, die ghibellinischen Farben im Stadtwappen durch andere zu ersetzen, um so jede Gemeinschaft mit den Verbannten auszulöschen.

Die kriegerischen Unternehmungen der Republik gegen die Ghibellinen, die bald darauf begannen, waren anfänglich vom Glücke begünstigt. Am 1. Juli 1253 schlugen die Florentiner die Pisaner bei Pontedera, eroberten Pistoja und ermüdeten im darauffolgenden Jahre Siena durch beständige Ueberfälle auf ihr Gebiet so sehr, dass die Signoria dieser Stadt sich gezwungen sah, mit ihrer ewigen Feindin einen höchst ungünstigen Frieden einzugehen. Der Ghibellinenbund der Städte wurde aufgelöst und Siena musste sich verpflichten, niemals den Feinden von Florenz Vorschub zu leisten.

Es waren dies die glänzendsten Zeiten der Florentiner Volksherrschaft. Das Volk, damals noch einfach in seinen Sitten und von edlem Freiheitsdrange beseelt, entfaltete eine unglaubliche

Tatkraft. Es waren Zeiten, wo man einen Gemeindebeamten deshalb zu einer hohen Strafe verurteilte, weil er sich ein altes im Strassenkote liegendes Gitter angeeignet hatte. So empfindlich war damals das öffentliche Gewissen.

Aber auch Siena ruhte nicht. Trotz des Freundschaftsbündnisses mit Florenz begann es mit König Manfred geheime Verhandlungen anzuknüpfen. Im August des Jahres 1257 entsendete die Stadt zwei Vertrauenspersonen nach Süditalien, angeblich um Getreide anzukaufen, in Wahrheit jedoch, um Manfred für ein gemeinsames Vorgehen gegen Florenz zu gewinnen. Provenzano Ildobrandini Salvani, eines der Häupter der sienesischen Ghibellinen, hielt sich einen ganzen Monat am königlichen Hofe „in geheimer Mission" auf und auch die in Florenz zurückgebliebenen ghibellinischen Familien nahmen regen Anteil an diesem Komplott.

Die Signoria von Florenz erfuhr jedoch von diesen Anschlägen, und die Wut des Volkes kannte diesmal keine Grenzen. Einen Uberti und einen Infangati spannte man auf die Folter, und als sie alles ausgesagt hatten, was die Regierung wissen wollte, verurteilte man sie zum Tode. Ueber fünfzehn mächtige Familien verjagte man neuerdings aus Florenz und ihre Türme und Paläste wurden dem Erdboden gleichgemacht. Der Abt von Vallombrosa, den man des Verrates bezichtigte, wurde gleichfalls zur Folter und zum Tode verurteilt, wie sich später herausstellte unschuldig, weshalb die römische Kurie darüber entrüstet die Signoria in den Bann tat. Siena hob schon damals ganz offen den hingeworfenen Handschuh auf und gewährte trotz der „beschworenen" Verträge den meisten der Florentiner Verbannten Schutz in seinen Mauern.

Florenz protestierte dagegen und schickte Gesandte zu den Sienesen, um ihnen die noch frischen Verträge ins Gedächtnis zurückzurufen. In ihrem Schreiben führte die florentinische Regierung die Namen von fünfundvierzig Verbannten an, die in Siena Zuflucht gefunden hatten, unter diesen die grössten Feinde des Vaterlandes, sechs Uberti und Simone Guidi. Allein die Sieneser verweigerten im Vertrauen auf den Beistand Manfreds die Auslieferung der Verbannten. Zornentbrannt reisten die Florentiner ab.

Im Jahre 1259 kam zwischen Siena und dem König ein Vertrag zustande, und Ildobrandino di Ugo legte vor Manfred im Namen der Republik den Eid der Treue ab. Der König

seinerseits versprach dieser seinen Schutz. Nur eines bedang sich Siena aus, nämlich niemals genötigt zu werden, eine feindliche Stellung gegen die römische Kurie einnehmen zu müssen.

Eine kleinere Abteilung des königlichen Heeres kam unter Giliolis Führung im Sommer des Jahres 1259 nach Siena, verliess aber nach einem Aufenthalt von einigen Wochen wieder das Stadtgebiet. Die Signoria geriet hierüber in Unruhe, da Florenz zum Kriege rüstete und daher Hilfstruppen dringend notwendig waren.

Manfred gab endlich ihren inständigen Bitten nach und schickte eine zwar kleine, dafür aber kriegserfahrene Schar, teils Reiterei, teils Landsknechte unter Führung Giordanos d'Anglone zu Hilfe. Die Sieneser waren darüber so erfreut, dass sie sogar einwilligten, sich vom Kaiser den Podestà ernennen zu lassen, was eigentlich gegen die verbrieften Rechte der Republik verstiess. Podestà für das Jahr 1260 wurde Francesco Troghinio.

Der Florentiner bemächtigte sich grosse Unruhe und sie brachten rasch 30000 Mann, eine für jene Zeiten imposante Heeresmacht, zusammen. Auch die verbündeten Städte: Lucca, Pistoja, Prato, San Miniato, San Geminiano, Volterra, Arezzo, Colle di Val d'Elsa, und von den entfernteren Bologna, Perugia und Orvieto hatten Hilfstruppen gesandt.

Am 17. Mai lagerte bereits das florentinische Heer auf den Anhöhen von S. Martino und Vico in der Nähe Sienas. Die florentiner Feldherren zogen sich indess wieder zurück, als sie merkten, dass die Stadt nicht so leicht zu erobern sei, und trafen weitere Vorbereitungen.

In Siena fürchtete man den Krieg, denn obgleich Pisa und Cortona zur Seite standen, und auch die aus Florenz und Arezzo verjagten Ghibellinen zahlreiche Hilfskräfte stellten, konnte es die Sieneser Armee doch nur auf höchstens 20000 Mann bringen.

Am 2. August schickten die florentinischen Befehlshaber ein Ultimatum an Siena ab; vor allem forderten sie die Schleifung der Mauern und verlangten, dass jedes Terzo eine florentinische Besatzung aufnehmen und auf Camporeggi eine Burg erbaut werde, von der aus man ganz Siena beherrschen könnte.

Auf das hin trat sofort die sieneser Regierung, der Ventiquatro mit dem Podestà an der Spize, zu einer Beratung zusammen. Zwei der Florentiner Gesandten wurden beigezogen; stolz, ohne auch nur die Versammlung eines Grusses zu würdigen,

betraten sie den Saal und brachten kurz und bündig ihre Forderungen vor: Abtragung der Mauern und Erbauung einer Zwingburg auf Camporeggi. „Antwortet ohne Verzug" — sprachen sie, — „oder bereitet euch auf eine Belagerung vor. Weder Friede noch Erbarmen werdet ihr finden."

„Wir antworten Brust gegen Brust," entgegnen di Ventiquaro.

Die Gesandten zogen ab.

Die Regierung aber berief sofort eine Volksversammlung nach S. Cristofano behufs Darlegung des Sachverhaltes.

Unter den Versammelten riet Messer Bandinello nachzugeben, und an einigen Stellen die Mauern niederzureissen, um so, wenn möglich, dem schrecklichen Streite aus dem Wege zu gehen. Auch Messer Buonaguida mit noch einigen Ratsmitgliedern pflichteten dieser Ansicht bei. Da erhob sich Messer Provenzano Salvani, der bekannte, von der Volkspartei in die Regierung gewählte Ritter, und sprach also: „Wir haben uns unter den Schutz des Königs Manfred begeben und in der Stadt ist der Graf Giordano anwesend, es ist also nicht bloss recht und billig, sondern auch erspriesslich, dass er von allem benachrichtigt werde, was hier vorgeht. Man lasse ihn rufen." Die Mehrzahl stimmte zu. Man schickte um Giordano, der bald darauf mit sechzehn Hauptleuten und mit einem Dolmetsch erschien, da die Kaiserlichen des Italienischen nicht mächtig waren. Die Deutschen entblössten beim Eintritt in den Saal das Haupt, verbeugten sich und liessen durch den Dolmetsch nach dem Begehren des hohen Rates fragen, worauf einer der Ratsherren sie über die Sache aufklärte. Darüber, dass es endlich zum Kriege kommen sollte, war grosse Freude unter den Deutschen, die sich noch steigerte, als die Regierung ihnen im Vorhinein doppelten Sold auszuzahlen beschloss.

Für den Sold und andere Kosten waren 118000 Fiorini erforderlich, eine Summe, über welche die Stadt leider nicht verfügte. Als Salimbene de Salimbeni dies hörte, erhob er sich, um kurz zu erklären, dass er Bargeld besitze und gerne der Gemeinde die nötige Summe leihe. Ohne Dankesworte abzuwarten, entfernte er sich, liess das Geld auf einen Wagen laden, mit scharlachroten Tüchern und Oelzweigen bedecken und so nach S. Cristofano schaffen.

Vor Freude begannen die deutschen Söldner zu tanzen; als aber der erste Freudentaumel vorüber war, kauften sie alles Leder das sich in Siena auftreiben liess und machten Rüstungen

für ihre Pferde. Das Volk half ihnen dabei mit Feuereifer und mancher Ladengehilfe, mancher Goldschmied oder Maler wurde so unverhofft zum Riemer. Die Deutschen waren tapfere Leute, vorzüglich bewaffnet und sassen wie angegossen auf ihren Rossen.

Unterdessen hatte sich die Kunde von den unerhörten Forderungen der Florentiner in der ganzen Stadt verbreitet, die Leute strömten scharenweise nach S. Cristofano. Die Ventiquatro aber trafen sehr weise Massnahmen und wählten sofort einen Syndikus, eine Art Diktator, der das Recht hatte, Gemeindegüter zu verkaufen, oder zu versetzen und in seinen Händen alle Macht vereinigte.

Der Gewählte, auch sonst ein Mann von grossem Einflusse, hiess Buonaguida Lucchari.

Sogleich nach vollzogener Wahl liess der Bischof die Glocken läuten, damit die ganze Geistlichkeit sich in der Domkirche versammle, und hielt an die Anwesenden eine kurze Ansprache, beginnend mit den Worten: „Tantum est ministri regnum Dei“. Eindringlich mahnte er, zu Gott und seiner heiligen Mutter Maria zu beten, sowie alle Heiligen anzurufen, für Stadt und Volk, auf dass der Allmächtige die Republik vor dem Untergang bewahre, den ihr die Florentiner in ihrer satanischen Wut bereiten möchten.

Nach dem Gebete befahl er den Anwesenden, innerhalb der Kathedrale barfuss, unter Absingen von Psalmen, Hymnen und Beten von Litaneien eine Prozession zu veranstalten.

Gott der Herr aber erhörte das Gebet der guten Menschen und der Allerseligsten Jungfrau und gab dem Syndikus einen guten Gedanken ein, damit er ein grosses Werk vollführe.

Er betrat den Platz vor der Kirche und hielt folgende Ansprache an das Volk: „Bürger von Siena, ihr wisset, dass wir uns unter den Schutz des Königs Manfred begeben haben, das jedoch ist bloss irdischer Schutz, und so lasset uns denn jetzt unser Leben und unser Gut, unsere Stadt und das ganze Land von Siena der Königin des ewigen Lebens, der Jungfrau Maria weihen. . .“

Nach diesen Worten legte er seinen Mantel ab, zog die Schuhe aus, entblösste das Haupt, schlang den Gürtel um den Hals und forderte das Volk auf, dasselbe zu tun und ihm in den Dom zu folgen.

Unterwegs betete Buonaguida laut: „O! Jungfrau Maria, hilf uns in dieser grossen Not, und befreie Siena vom Drachen, der

es verschlingen will. Himmelskönigin, erbarme dich unser!" Und die Menge sprach ihm nach: „misericordia! misericordia!"

Der Bischof stand eben vor dem Bilde der Mutter Gottes und intonierte beim Anblick des mit dem Syndikus an der Spitze heranziehenden Volkes das: „Te deum laudamus."

Als jedoch Buonaguida am Portale des Domes mit lauter Stimme das „misericordia! misericordia!" rief, unterbrach der Kirchenfürst den Gesang und ging der Prozession entgegen, um sie zu empfangen. Da sank der Syndikus dem Bischofe zu Füssen, der Bischof aber hob ihn auf und gab ihm den Friedenskuss. Darauf fassten sich beide an den Händen, traten vor den Altar der Jungfrau Maria, knieten nieder und vergossen vor dem Bilde der Madonna, genannt degli occhi grossi, Tränen der Rührung.

Zuletzt warf sich Buonaguida zu Boden und das ganze Volk folgte seinem Beispiele unter Weinen und schmerzlichem Schluchzen.

Nach halbstündigem Gebete erhob sich der Syndikus wieder und sprach, gegen das Bild der Mutter Gottes gewendet, also: „O Jungfrau Maria, Himmelskönigin, Mutter der Bedrängten — in Demut übergebe ich armer Sünder die Stadt Siena in deinen Besitz, und stelle sie mit ihrem ganzen Gebiet unter deinen Schutz und Schirm; nimm gnädig an dieses bescheidene Geschenk, hilf uns gegen die Florentiner und führe sie ins Verderben." — Bei diesen Worten legte er die Stadtschlüssel vor das Bild der Madonna nieder.

In dieser Weise ward der Mutter Gottes feierlich die Herrschaft über Siena anheimgestelt.

Hierauf bestieg der Bischof die Kanzel, hielt eine schöne Anrede, in der er Worte der Liebe verkündend zu Eintracht und Versöhnlichkeit mahnte und den Versammelten ans Herz legte, sich gegenseitig die Kränkungen zu vergeben. Die Predigt rief einen so tiefen Eindruck hervor, dass sich Feinde küssten und in die Arme fielen; der Geist himmlischen Friedens schien auf die Menge herabgestiegen zu sein.

Man beschloss die feierlichen Gebete mit einer Prozession, die sich bis in die späteste Zeit im Gedächtnisse der Bevölkerung von Siena erhalten hat. Unter einem Thronhimmel trug man das Muttergottesbild und hinterher schritt der Bischof mit Buonaguida, beide barfuss, der letztere mit einem Strick um den Hals. Weiter folgten reihenweise die Geistlichkeit und ungezählte Volksmassen, darunter Frauen mit aufgelöstem Haar, fromme Lieder

singend, Psalmen, das Vaterunser, Ave maria und andere Gebete hersagend. So zog man nach San Cristofano, von da zurück in den Dom, wo man beichtete und die heilige Kommunion empfing; und wer sich an seinem Nächsten versündigt hatte, suchte ihn auf, um sich mit ihm zu versöhnen. Gebet und Beichte währten die ganze Nacht hindurch.

Tags darauf — es war am 2. September — schickten die Ventiquattro mit Tagesanbruch zwei Herolde in jeden Terzo, um die Bürger im Namen der Jungfrau Maria unter die Fahnen zu rufen. — Die Kampfeslust war gross, von den drei Gonfalonieri stellte sich als erster der vom Terzo S. Martino ein, als zweiter der von der Stadt und als dritter der vom Terzo Camollia, dieser mit einem ganz weissen Banner, das den Mantel der Madonna vorstellen sollte. Diesen Abteilungen schloss sich das übrige Heer an, teils Berittene, teils Fussvolk, sodann folgten Priester und Mönche, bewaffnet und unbewaffnet, um den Verwundeten Hilfe zu bringen und zum Kampfe anzufeuern „gegen diese florentinischen Hunde, die es gewagt, so unverschämte Friedensbedingungen zu stellen.“

Die Gassen wimmelten von Volk, das bei Fackelschein dem Aufbruch zusah. Mit der Abteilung aus dem Terzo S. Martino ritten dreihundert deutsche Ritter in voller Rüstung reckenhafte Gestalten unter Führung des Grafen Giordano. Bei der zweiten Abteilung vom Terzo della città zweihundert Deutsche mit der Standarte König Manfreds und in der dritten wiederum dreihundert Reiter unter dem Befehle des Messer Gualtieri. Diese sahen ganz besonders schön aus, wie freigelassene Löwen, mit Rossen, gleich wandelnden Hügeln im Scheine glänzender Waffen. Ueber dieser Heersäule wehte die grosse weisse Fahne. Der Anführer des Kriegsvolkes von Siena war Graf Ildobrandino.

Das Heer zog längs des Flüsschens Bozzone, ununterbrochen zum Allerhöchsten und zur Madonna betend, und machte erst am Fusse eines Hügels an der Arbia halt, angesichts der Florentiner, welche auf dem gegenüberliegenden Ufer ihr Lager aufgeschlagen hatten.

Darauf hielten die Führer einen Kriegsrat ab und beschlossen den Hügel zu besetzen. Die Bewegung ging in aller Ordnung vor sich und bald stand das Heer, Reiterei und Sieneser Fussvolk vom Terzo San Martino, rot angezogen, in herrlicher Schlachtordnung auf den Höhen.

Die Florentiner erschraken und ihr Capitano fragte, was für Abteilungen das wären.

„Tausend Ritter, die König Manfred geschickt hat, lauter tapfere, wohlausgerüstete, erfahrene Krieger und das Fussvolk, das ist ein Drittel der sienesischen Mannschaften, die das Terzo S. Martino gestellt hat“.

„Was, nur ein Drittel!“ versetzte besorgt der Feldherr, „und doch wimmelts von ihnen dort wie von Ameisen.“

Unterdessen rückten immer wieder neue Abteilungen heran, so auch die von der Camollia mit dem prächtig geschmückten Carroccio in ihrer Mitte, von dem ein grosses weisses Banner herabwehte.

Im feindlichen Heere wuchs die Unruhe. Die Florentiner konnten nicht begreifen, auf welche Weise Siena ein solches Heer aufzubringen imstande war und ärgerten sich, dass diese besciolini*) ihre Nasen aus der Stadt zu stecken wagten.

Plötzlich steigerte sich die Unruhe des florentinischen Feldherrn zum Schrecken: er fragte nach den Namen der beiden Flüsschen und des Weilers, der vor ihm lag. Die Antwort lautete: die Bäche heissen „Malena“ und „Biena“ und das Dorf „Cortina.“ Nun war ihm aber schon früher prophezeit worden, dass er im Tale Cortina zwischen „Böse“ und „Gut“, „fra'l male e'l bene“, umkommen werde.

Noch ein andres Gerücht ging von diesem Feldherrn: es hiess, er sei mit dem Teufel, den er immer in einer Phiole bei sich trage, im Bunde, „rinchiuso in una ampolla“, um im Notfalle seinen Rat einzuholen.

Von ganz anderem Geiste waren die Sieneser beseelt. Sie zündeten grosse Feuer an und stärkten sich vor dem Kampfe. Aus der Stadt hatte man ihnen riesige Zufuhren an Wein, Fleisch und vorzüglichem Brod nachgeschickt, ja es fehlte nicht einmal an Kapaunen, Hühnern und Confetti.

Die Siegeszuversicht war gross, man glaubte an den Schutz der Madonna und im Lager erzählte man sich, der Feind beabsichtige, sich in aller Stille davonzumachen. — Abends stellte man Wachen aus und der grösste Teil des Heeres konnte sich an den Lagerfeuern niederlegen und ausschlafen. Die aber nicht schliefen, berichteten des Morgens ihren Genossen allerlei

*) Besciolini Diminutivum von besci oder bessi = Dummköpfe, Einfaltspinsel.

Wunderdinge. Sie hätten eine seltsame Wolke gesehen, schwebend über dem sienesischen Lager, einen weissen Mantel, den die Madonna, die Schirmherrin von Siena, über die Ihrigen ausgebreitet hielt. Verzückt fielen die Soldaten auf die Knie und beteten.

Auf Seite der Florentiner hatte man ebenfalls jene Wolke gesehen, doch weiter nichts dabei gefunden, da man sie dem Rauche zuschrieb, der den zahlreichen Lagerfeuern der Sieneser entstieg. Indessen fehlte es auch nicht an solchen, die sich durch diese Erscheinung beunruhigt fühlten. Im allgemeinen bemächtigte sich der Florentiner grosse Niedergeschlagenheit.

Aus Furcht vor einem Ueberfalle standen sie die ganze Nacht kampfbereit, was sie sehr ermüdete. Als aber der Morgen anbrach, begannen sie die Zelte abzubrechen und schickten sich an, das Lager zu verlassen.

Diesen Moment nutzten die Befehlshaber der Sieneser aus: sie weckten das Heer und stellten es eiligst in Schlachtordnung auf.

Der deutsche Feldherr, Graf Giordano, feuerte mit kurzen Worten die Soldaten an, flehte noch einmal zur Jungfrau Maria um Hilfe und versicherte die Sieneser, sie würden einen herrlichen Sieg davontragen. Nur verbot er bei Todesstrafe, vom Pferde zu steigen, um Beute zu machen — wenn aber einer sich zur Flucht wenden sollte, habe ihn sein Nachbar sofort niederzumachen. Die Losung des Tages sollte sein: keinen Pardon zu geben, keine Beute zu machen, sondern zu morden „far carne“.

Die Abteilungen sollten gegen den Feind unbemerkt ohne Trompetenstoss und in aller Stille vorrücken, und erst kurz vor dem Treffen ein wildes Kriegsgeschrei erheben.

Da, als das Heer sich gerade in Bewegung setzen sollte, kam Arrigo d'Artimbergo an den Grafen Giordano herangesprengt und bat den Feldherrn um die Erlaubnis, den Kampf eröffnen zu dürfen, denn dieses Vorrecht sei seinen Ahnen und so auch ihm vom heiligen römisch-deutschen Reiche verliehen worden. Dies sehend schwang sich der junge Messer Gualtiere, Arrigos Neffe, ein hoher, schlanker Jüngling, von seinem Streitrosse herab, kniete vor dem Onkel nieder und flehte inständigst, ihm für diesmal sein Vorrecht abzutreten.

Bei dieser Tat des kühnen Ritters bemächtigte sich der Anführer eine solche Rührung, dass sich allen Lippen die Bitte entrang: „Messer Arrigo, bei Gott, gewähret ihm den Wunsch.“

Und Arrigo beugte sich vom Pferde herab, drückte den Jüngling an die Brust, und erlaubte ihm, sich als erster auf den Feind zu stürzen.

Da gab Gualtieri hochbeglückt seinem Rosse, dem schönsten im Heere, die Sporen und wie er da einherritt, ganz in Erz gepanzert, auf scharlachroter Decke mit in Gold gestickten Drachen, sahen Ross und Reiter wahrhaftig aus wie ein Ungetüm, bereit, alles in seiner Wut zu verschlingen.

Soeben war die Sonne aufgegangen, als das Heer die Arbia in der Richtung nach Monsalvoli überschritt, sich dem feindlichen Lager nähernd. Gualtieri ritt etliche Gänge voraus, ihm folgten Arrigo, Graf Giordano und Messer Nicolo di Bigazzi.

Auf dem kleinen Hochplateau von Monsalvoli liess Gualtieri das Visier herab, bekreuzte sich, ergriff die Lanze mit starker Hand und stürzte sich mit lautem Aufschrei auf die Feinde. Mit mächtigem Stoss warf er den Feldhauptmann von Lucca nieder, liess den Schaft im Leichnam stecken und hieb mit dem Schwerte nach rechts und links um sich.

Ihm nach das ganze Heer. Im Nu entstand eine solche Verwirrung, ein solches Getöse, dass, wenn Gott selbst einen Orkan auf die Landschaft niedergesandt hätte, in dem Waffengeklirr, Pferdegewieher und Getümmel, die Donnerschläge und das Heulen des Windes ungehört verklungen wären.

Bald entschied Graf d'Arasi die Schlacht, der sich mit seiner Abteilung hinter dem Hügel verborgen gehalten. In wildem Sturme stürzte er sich in die Mitte der Florentiner, streckte eigenhändig einen der feindlichen Capitani nieder und riss das florentinische Banner zu Boden. Hinter ihm wälzten sich kämpfende, ringende Massen. Leichen von Menschen und Kadaver von Tieren fielen haufenweise übereinander, das Blut floss in Strömen und die ganze Ritterschaft schien in einen einzigen höllischen Knäuel verschlungen.

Siegestrunken riefen die Sieneser dem Feinde zu: „Nun erobert Siena! Baut jetzt eine Burg auf Camporeggi.“

Vergebens riefen die Unterliegenden ihre Patrone, den heiligen Zenobius und die hl. Reparata an. Es war ein Morden, schrecklicher als in den Schlachthäusern am Charfreitag. Selbst die Sonne hatte sich gegen die Florentiner verschworen und stach ihnen gegen Abend blendend in die Augen.

Dazu kam noch, dass Bocca d'egli Abati, ein eingefleischter

Ghibelline, gerade im kritischen Momente zum Verräter an seiner Vaterstadt Florenz wurde. Er arbeitete sich in dem Getümmel der Schlacht bis an Jacoppo Pazzi, den Anführer der florentinischen Reiterei heran und schlug ihm unvermutet die Hand ab, in welcher dieser die Fahne der Republik hielt. Damit war für alle Ghibellinen das Signal gegeben, ihre roten Abzeichen abzuwerfen und dafür weisse — die Farben des Königs — anzulegen. Das rief in den Reihen der Florentiner eine noch grössere Verwirrung hervor, so dass sie vollends den Mut sinken liessen und alles verloren gaben.

Geppo, ein Holzhacker aus Siena, hatte fünfundzwanzig Feinde mit seinem Beile niedergestreckt und sein Weib, die Trödlerin Usiglia, band sechsunddreissig Gefangene an einen Strick und führte sie so im Triumphe hinter sich her. Die Florentiner halfen selber beim Binden, um lieber in Gefangenschaft zu geraten und das nackte Leben zu retten. Doch fehlte es auch auf florentinischer Seite nicht an Helden: so fiel Tornaquinci mit seinen sieben Söhnen bei der Verteidigung des Carroccio.

Während der Kampf an der Arbia wütete, verbrachten die in Siena zurückgebliebenen Frauen und Greise den ganzen Tag im Gebete und veranstalteten Bittgänge durch die Kirche. Auf dem Turme der Maliscotti, — heute im Besitz der Saracini — stand der Tambour Cerreto Ceccolini und beobachtete von dort aus den Verlauf der Schlacht. Wenn er etwas Gutes zu melden hatte, rührte er sofort die Trommel und das Volk lief zusammen, um das Neue zu hören.

„Die Unsrigen“ — rief er zuerst — „ziehen gegen den Feind,“ — „die Unsrigen überschreiten die Arbia,“ und das am Fusse des Turmes versammelte Volk sank in die Knie und flehte zu Gott um den Sieg. Als aber Cerreto mit bebender Stimme verkündete, die Sieneser ziehen auf den Hügel und die Schlacht sei im Gange, da fiel die Menge auf die Knie nieder und wiederholte wie im Fieber bloss die Worte: „misericordia! misericordia!“

Eine alte Miniatur hat uns diese Episode erhalten und zeigt uns Ceccolini, wie er von dem Turme aus die einzelnen Phasen des Kampfes verfolgt; unten auf der Strasse sieht man Greise, Weiber und Kinder.

Die Schlacht dauerte bis halb neun Uhr abends, die Leichen lagen wie hingemäht am Wege und in den Gräben floss das Blut in Strömen, so dass sogar die Malena — wie die Chronisten

erzählen — von menschlichen Leichen und Blut anschwoll und die Wässer der Arbia sich rot färbten.

— — lo strazio e il grande scempio
Che fece l'Arbia colorata in rosso.

Als endlich der Turmwart das erlösende Wort rief: „Sie fliehen!“ da entfaltete jemand aus der Menge seinen Mantel zu einer Fahne und begann zu schreien: „geschlagen!“ „zersprengt!“ „Sieg!“ und ganz Siena hallte wieder von Glück- und Jubelrufen.

Die Ueberreste des feindlichen Heeres hatten sich unterdessen in der Richtung von Montaperti zurückgezogen, so namentlich die Hilfskräfte von Lucca und Arezzo. Die sienesischen Heerführer sahen das Unnütze weiteren Blutvergiessens ein und befahlen daher, alle gefangen zu nehmen, die sich freiwillig ergeben. Auf das hin stiegen die von Arezzo, Orvieto und Lucca von ihren Pferden und warfen die Waffen von sich. Graf Arasi und Giordano machte die aus Prato und Pistoja, Arrigo und Gualtieri die Söldner von San Geminiano und San Miniato zu Gefangenen, die Sieneser allein 2600 Mann.

An der Arbia lagen so viel Tote, dass ein Pesthauch die Luft vergiftete. Die Menschen verliessen die Gegend, und Füchse, Krähen und Habichte hielten dort noch lange ihr grausiges Mahl.

Das siegreiche Heer kehrte erst am Sonntag gegen neun Uhr morgens nach Siena zurück.

An der Spitze des Triumphzuges ritt auf einem Esel einer der florentinischen Gesandten, die Hände auf dem Rücken gefesselt und das Gesicht dem Schweife seines traurigen Renners zugekehrt. Die florentinische Fahne, an den Eselschweif gebunden, schleifte im Kote hinten nach.

Dann folgten die Trompeter.

Diesen zunächst die vierhundert Deutschen unter Führung des Grafen Arasi mit Olivenkränzen auf dem Haupte und der Fahne Manfreds. Ein weiteres Glied in der siegreichen Kette bildete das Heer von Siena, auch fehlte nicht Usiglia mit ihren sechsunddreissig Gefangenen. Für den Carroccio von Siena erweiterte man eigens das Stadttor, um das Banner nicht herabnehmen zu müssen.

Die Sieger begaben sich zuerst in den Dom, um der Schutzherrin der Stadt, der Madonna, von jetzt an Mittlerin zwischen Siena und Christus, gebührend Dank zu sagen:

Maria advocata,
Mediatrix optima
Inter Christum
Et Senam suam.

Sie war es, die mit ihrem Mantel Siena vor jedweder Gefahr bewahrt hatte, sie ward denn auch Sienas Königin.

Ognor che voi sarete a lei bon figli,
Ch'ella vi vegga in face et unità
Tutta vostra città
Ricoprirà col suo santo mantello.
. . . .
Ell'è pur sola imperatrice e donna
Dell' universo e massime di noi.

In ihrem Huldigungseifer der Himmelskönigin fügte die Stadt auf ihrem Siegel, der Inschrift „Sena vetus“ noch die Worte „Civitas virginis“ hinzu. Ferner erhielt bei der allgemeinen Taufe, die am Abend vor Ostern und Pfingsten stattzufinden pflegte, das erste zur Taufe gebrachte Mädchen den Namen Maria. Das Bild, das die Sieneser zum Siege geführt, die Madonna „mit den grossen Augen“, hiess von nun ab „Madonna delle grazie“ gnadenreiche Madonna.

Wenn aber auf dem Rathausturme, der Mangia, zur Einberufung der Volksversammlung geläutet wurde, musste vorher die Campana comunis zum Andenken an die grosse florentinische Niederlage und zu Ehren der Mutter Gottes drei Glockenschläge abgeben. Auch entliess man anlässlich besonders glücklicher Ereignisse der Madonna zulieb' eine Anzahl Gefangene, die entweder für Schulden oder wegen unbezahlter Geldstrafen in Haft gehalten wurden. Die Sache wurde so dargestellt, als hätte die Gemeinde bei der Madonna die Freilassung befürwortet und diese erst als Königin von Siena den eigentlichen Gnadenakt vollzogen.

Ja, man ging noch weiter und verbot jedem Frauenzimmer von schlechtem Lebenswandel, das den Namen Maria führte, sich in Siena dauernd oder auch nur vorübergehend aufzuhalten, um ja nicht der Königin nahe zu treten. „Nulla mulier meretrix nomine Maria possit in Civitate stare aut morari.“

In seinem Buche „La città diletta di Maria“, vertritt Girolamo Gigli die Ansicht, ganz Siena sei gewissermassen ein

Mysterium der Madonna gewesen, alles habe sich dort auf sie zurückbezogen. Sogar die schwarz-weissen Farben, die sich in Siena so oft wiederholten, bedeuteten einerseits die Demut, andrerseits die Makellosigkeit Marias. Das grosse schwarz-weisse Banner der Kommune, die Balzana, die schwarz-weissen Intarsien der Marmorwände in der Kathedrale, ja selbst die Bekleidung der Dienerschaft des Palazzo pubblico in denselben Farben, das alles sollte eine Huldigung für die Madonna sein.

Nach dem Siege bei Montaperti fühlten sich die Sieneser verpflichtet, auch dem Heere Manfreds eine religiöse Auszeichnung zuteil werden zu lassen; sie ernannten daher dessen Patron, den heiligen Georg, zum Fahnenjunker der Gemeinde Siena und veranstalteten seither ihm zu Ehren feierliche Gottesdienste.

Die Republik hatte übrigens die Hilfe der Deutschen noch weiterhin nötig. Das Städtchen Montecalcino wollte sich den Ghibellinen nicht ergeben und leistete, stark durch seine Lage und Mauern, hartnäckigen Widerstand. Dorthin nun entsendete man eine grössere Truppe, die ziemlich rasch das Felsennest einnahm. Man hatte kein Erbarmen mit den Guelfen, schleifte ihre Mauern, äscherte die Häuser ein und sie mussten sich der Signoria von Siena auf Gnade und Ungnade ergeben.

In langer Prozession bewegten sich die Männer, Frauen und Kinder von Montecalcino mit blossem Kopf und Stricken um den Hals, nach Siena, um Vergebung zu erlangen. An der Spitze gingen Priester und Mönche mit Kruzifixen in den Händen. Vor den Toren der Stadt machten sie halt und riefen laut: „Verzeihung, Erbarmen, erachtet uns für Tote." Hart gab die Regierung zur Antwort: „Gehet auf das Schlachtfeld bei Montaperti und wartet."

Sie gingen also hin und warteten dort zwei Tage, vom 4. bis 6. September, umgeben von verwesenden Leichnamen in verpesteter Luft.

In Siena hatten sich die Gemüter unterdessen beruhigt und nach zwei Tagen erlaubte man ihnen heimzukehren und die Stadt wieder aufzubauen.

Unversöhnlich jedoch blieb der Hass des Volkes gegen Florenz. Es zertrümmerte und verbrannte den feindlichen Carroccio. Zwei Stangen — das war alles, was von diesem ehemaligen Triumphwagen übrig blieb und diese wurden in der Kathedrale vor dem Bilde der Mutter Gottes aufgehängt, wo sie noch heute, wenn auch an andrer Stelle, zu sehen sind. Die

Martinella aber, die Kriegsglocke der Florentiner, lag jahrelang auf der Piazza mit herausgerissenem Klöppel.

Die Macht von Florenz schien für ewig gebrochen.

Fu distrutta,
La rabbia Fiorentina, che superba
Era in quel tempo si com'era é putta . .

V.

Als das triumphierende Heer nach der Schlacht bei Montaperti nach Siena zurückkehrte, sah einer der erbittersten Guelfen, „guelfissimo“, der De'Tolomei, aus den Fenstern seines Palastes dem Triumphzuge zu. Ihm fast gegenüber stand das Haus der Salvani, seiner Todfeinde.

Tolomei und andere Guelfen kannten das erbarmungslose Schwert ihrer Gegner. Im günstigsten Falle mussten sie sich auf Verbannung und Verlust ihres Besitzes gefasst machen, denn die Parteien kannten damals kein Erbarmen.

Nun war aber Provenzano Salvani der Held des Tages in Siena, er besass in diesem Momente den grössten Einfluss. Denn, als es sich darum handelte, die schändlichen Zumutungen der Florentiner zurückzuweisen, hatte gerade seine Ansicht, dem Feinde Aug' in Aug', Mann gegen Mann, die gebührende Antwort zu erteilen, den Ausschlag gegeben. Provenzano Salvani war ein Mann von grossem Verstande, aber gewalttätig, rachsüchtig, ungläubig, ja man behauptete von ihm wie vom florentinischen Feldherrn bei Montaperti, dass er den Teufel in einer Phiole bei sich trage. Er kühlte jetzt seine Rache an der gegnerischen Partei nud bestimmte die Regierung, die Guelfenfamilien aus Siena zu verbannen. Die Tolomei, Piccolomini und viele andere mussten auswandern. Den Piccolomini zerstörte man überdies noch im Jahre 1266 Palast und Turm, weil sie zu den Hauptstützen der Partei zählten.

Ihren ganzen Groll jedoch sparten die Ghibellinen für Florenz auf; sie schwelgten förmlich in den Gefühlen des Hasses gegen die besiegte Stadt; die Vendetta war damals eine Götterlust: „La vendetta, il piacere degli Dei.“

So befanden sich die Guelfen in einer wahrhaft furchtbaren Lage. Es gab keine Familie in der Stadt, die nicht einen

Sohn oder Bruder zu beweinen hatte, das ganze Volk war in Verzweiflung und der Schmerz steigerte sich noch auf die Kunde hin, dass die florentiner Ghibellinen in der Schlacht zum Feinde übergegangen seien.

Die geheimen Anhänger der Ghibellinen freuten sich jetzt und schmähten die Besiegten; die Lage der Guelfen wurde so schwierig, dass die wohlhabenderen Geschlechter möglichst rasch die Stadt verliessen, um dem sicheren Verderben zu entgehen.

Zehn Tage nach der Schlacht bei Montaperti, am 13. August, flüchteten ganze Scharen von Guelfen mit Weib und Kind aus Florenz. Die Mehrzahl wandte sich nach Lucca; hier wies ihnen die Bevölkerung in der Vorstadt San Frediano die Säulenhalle der Kirche gleichen Namens als Zufluchtsstätte an.

Ein trauriger Aufenthalt für Menschen, die an Wohlleben und Bequemlichkeiten aller Art gewöhnt waren. Aber nicht nur die Florentiner Guelfen verliessen ihre Vaterstadt, sondern auch die Guelfen von Prato, Pistoja, Volterra, San Geminiano und anderen Städten und Burgen Toskanas strömten nach Lucca aus Furcht vor der Rache und Grausamkeit der siegestrunkenen Ghibellinen. Und sie hatten allen Grund, sich zu fürchten; denn überall begann mit der Herrschaft des Rittertums zugleich auch die Bedrückung der Bürger und des Volkes. In Florenz setzten die Deutschen den Grafen Guido Novella zum Podestà ein, und zwangen die Stadt, den Hilfstruppen König Manfreds den Sold zu zahlen.

Die Erbitterung der Ghibellinen gegen Florenz war so gross, dass die Abgesandten von Pisa und Siena auf dem Delegiertentag zu Empoli, wo man über die Festigung der Herrschaft ihrer Partei beraten sollte, mit dem Antrage hervortraten, man möge die feindliche Stadt dem Erdboden gleich machen. Die Mauern von Florenz sollten geschleift und das Volk zerstreut werden, damit es nie mehr in die Lage komme, seinen rächenden Arm gegen die Ghibellinen zu erheben.

Die Zusammenkunft fand unter Leitung des Grafen d'Anglone statt, eines Bevollmächtigten Manfreds, der natürlich vor den härtesten Massregeln gegen Florenz nicht zurückschreckte. Die Abgesandten der kleineren Städte stimmten dem Antrage zu und fast schien es, als würde die Versammlung das schändlichste Verbrechen an der eigenen Nation begehen.

Da aber erhob sich Farinata Uberti — gestern noch ein Verräter an der Vaterstadt — und protestierte voller Entrüstung gegen den nichtswürdigen Anschlag. „Obgleich ich die Waffen ergriffen habe und meine Feinde verfolge“ — erklärte er — „habe ich doch nie aufgehört, mein Land zu lieben, und nie werde ich zugeben, dass wir das, was der Feind verschont, mit eigener Hand zerstören. Nie sollen uns kommende Jahrhunderte die Totengräber unserer Vaterstadt nennen dürfen! Ich werde die Zerstörung von Florenz nicht dulden und bin bereit, tausendmal für meine Vaterstadt zu sterben, wenn sie tausendmal mein Leben zum Opfer verlangt.“

Nach diesen Worten entfernte sich Farinata zornerfüllt, und sein Ansehen war so gross, dass die Versammlung sofort von dem verbrecherischen Vorhaben abliess und ihm Freunde nachschickte, die ihn zurückbringen sollten.

Uberti wollte die Macht des Volkes brechen, um die Herrschaft des Rittertums zu sichern. Zu diesem Zwecke hatte er sich mit den Sienesern verbündet, das deutsche Heer herbeigerufen und die Vaterstadt verraten. Obgleich er sie in Empoli vor gänzlicher Vernichtung bewahrt hatte, zeichnet ihn Dante dennoch zu den Verrätern, derselbe Dante, der selbst ein Ghibelline, zur Zeit, als er seine Dichtung niederschrieb, in der Verbannung lebte, von den Guelfen dazu verurteilt!

„Auf einer Ebene, die flammt, tief in der Hölle graus'gem Grunde erblickt der Dichter Farinata. Gräber sind dort dicht gesäet. Aus ihnen schiessen Feuergarben lichterloh! Allseits vernimmt man jammervolles Stöhnen. Da tönt aus einer dieser Tiefen zu Dante eine Freundesstimme: „Toscaner halte ein! Süss klingt die Sprache, die du sprichst.“ Und das ist Farinatas Stimme, der noch in diesen Höllenqualen stolz die Brust erhebt und seine drohende Stirne, als wollt' die ganze Hölle er noch mit Verachtung strafen.“

Farinata empfindet tief seine Schuld, doch kann er sich dem Vaterlande gegenüber rechtfertigen.

„Gezwungen nur folgt ich des Feindes Scharen, fern blieb ich auch dem Kampfe, der dir drohte, allein stand ich dem Rate gegenüber, der dich, Florenz, vernichten sollt', allein beschützt' ich deine heil'gen Rechte.“

Die Handlungsweise der Uberti hatte im florentinischen Volke einen solchen Hass gegen diese hervorgerufen, dass, als später die Guelfen die Herrschaft wiedererlangten, der Rat der



Phot. Alinari.

Andrea del Castagno.
Farinata degli Uberti. Fresko in der Kirche S. Apollonia zu Florenz.

Republik den Beschluss fasste, in die kirchlichen Litaneien die Bitte einzuschalten: Gott wolle dieses verbrecherische Geschlecht vernichten „ut domum Hubertam eradicare digneris.“

Für Siena, wie für Italien überhaupt, hatte der Sieg bei Montaperti nicht jene Folgen, die man anfangs erwartet. Der nationale Geist war einmal erwacht und litt nicht länger die Fremdherrschaft. Das Papsttum kämpfte überdies mit allen möglichen Mitteln gegen die Dynastie der Hohenstaufen, in der es seinen grössten Widersacher auf italienischem Boden erblickte. Urban IV. — ein Franzose von Geburt — bahnte jene Politik an, deren Hauptstütze die Anjou wurden. Mit ihrer Hilfe gedachte er Italien von deutschen Einflüssen zu befreien.

Der plötzliche Tod Manfreds, des jugendlichen „blondlockigen“ Königs, des „re biondo e di gentile aspetto“, war ein harter Schlag für die ghibellinische Macht. Trotzdem blieb Siena seiner Vergangenheit und dem Kaisertum treu, wenn auch die Sieneser und Pisaner alle Ursache hatten, die Rache der Guelfen zu fürchten, namentlich nach der entschiedenen Niederlage der Ghibellinen bei Benevent, und seit Karl von Anjou in Süditalien immer grössere Vorteile errang.

Beide Städte wandten sich an Konradin, damit er die Sache der Ghibellinen rette und ihnen eilends zuhilfe komme.

Der König aber besass um einen Zug nach Italien zu unternehmen, nicht die nötigen Geldmittel. Deshalb schickten ihm die Sieneser mit den Pisanern auf einmal hunderttausend Gulden und verpflichteten sich überdies, auf eigene Kosten eine Truppe von 200 Reitern zu stellen.

Bei seinem Einzuge in der Lombardei wurde Konradin zu Pavia im Namen Sienas von den Abgesandten Bonaiuto Domenico, Lanfranchino Lombardo und Guarnerio, die alle in reicher Tracht erschienen waren, feierlich begrüsst. So gross war der Schrecken der Sienesen vor Karl von Anjou, dass sie einen Preis für Eilboten aussetzten, welche zuerst die Nachricht von Niederlagen der Franzosen bringen würden.

Am 7. April erschien Konradin in Pisa und wurde mit grosser Begeisterung aufgenommen. Siena aber wollte beim Empfange nicht hinter Pisa zurückstehen: die Signoria kaufte für mehr als 485 Lire vier Ballen weissen Stoff, „zendado“, für zwei Banner bestimmt, welche über dem Carroccio und dem Thronhimmel zum Schutze der Person „serenissimi domini regis Curradi“ wehen sollten. Bei dem berühmten Goldschmied

Tura in Siena wurden zwei kaiserliche Adler bestellt, um den Preis von vierundzwanzig Lire; ausserdem widmete man noch fünfzig Lire für anderweitige Vorbereitungen zum Empfange des Monarchen.

Am Tage des Einzuges wimmelten die Strassen von Menschen. Da aber der Kaiser mit seiner Gemahlin erschienen war, gingen die vornehmsten Frauen Sienas in Prachtgewändern dem hohen Paare entgegen. Unter die Menge wurde unterdessen, damit sie nicht ungeduldig werde und ruhig warte, Wein verteilt, den man für sechs Soldi aus dem Kaufhause der Buonsignori Maffei angeschafft hatte.

Trotz der grossen Begeisterung, mit der das Königspaar empfangen wurde, hatte man in der Stadt allerhand schlimme Vorahnungen. Zwei Tage zuvor hatte ein Brand einen Teil des Domes beschädigt und die schwarzen, noch rauchenden Balken schienen nichts Gutes zu verkünden.

Tatsächlich spielte sich vierundzwanzig Tage später auf den Gefilden von Salentini der letzte Akt der Hohenstaufentragödie ab. Irrtümlich wird diese Schlacht die bei Tagliacozzo genannt. Conradin aber empfing auf der piazza del mercato in Neapel den Todesstreich.

Vergebens versuchte Provenzano Salvani noch in Toskana mit allen Mitteln die Sache der Ghibellinen zu retten. An der Spitze der sienesischen Miliz und einer Handvoll Deutscher wollte er der mit den Franzosen verbündeten florentinischen Armee Widerstand leisten, die von einem Generale Karl d'Anjou's geführt wurde, aber das Kriegsglück hatte sich von Siena abgewandt.

Im Juni 1269 fiel Provenzano in der Schlacht bei Colle di Valdelsa. Damit verlor die Republik einen ihrer besten Söhne und die Ghibellinen ihren hervorragendsten Vertreter in Toskana. Messer Carolino Tolomei, der Todfeind Provenzanos fand dessen Körper auf dem Schlachtfelde; in blinder Wut hieb er den Kopf der Leiche ab, steckte ihn auf einen Spiess und liess ihn im Triumphe durch die Strassen von Siena tragen.

Das Volk war über diese Schändung empört, die Partei der Guelfen selbst davon angewidert. Man suchte deshalb den schlechten Eindruck, welchen Messer Carolinos raffinierte Bosheit allenthalben hervorgerufen, damit zu verwischen, dass man Provenzanos Leichnam ehrenvoll in der Franziskanerkirche bestattete.

Sobald sich jedoch die Erregung einigermassen gelegt hatte, und die Guelfen sich stark genug fühlten, wurde die vollständige Ausrottung des Geschlechts der Salvani beschlossen.

Oestlich von der Kirche San Cristofano, dort wo der Hügel gegen die Porta Ovile steil abfällt, standen die Häuser und Waren lager, sowie die befestigten Paläste der Provenzani und Salvani. Beide hatten denselben Ursprung, beide Familien waren durch Blutsbande und Handelsinteressen eng miteinander verbunden und bildeten eine Consorteria.

Das Consiglio generale verfügte jetzt, ihre Paläste, Häuser und Türme dem Erdboden gleichzumachen. Der Podestà musste schwören: „destruere et destrui facere radicibus palatium et turrim et Casamentum filiorum Salvani et filiorum Provenzani". Messer Deo dei Tolomei wurde mit dem Vollzuge dieses Vernichtungswerkes betraut und widmete sich dieser Aufgabe mit solchem Eifer, dass er beim Niederreissen der Mauern der Provenzani die benachbarte Kirche San Cristofano beschädigte.

Damit rächten die Guelfen die im Jahre 1267 erlittene Unbill; damals hatte man auf Provenzanos Befehl die Paläste ihrer hervorragendsten Geschlechter vernichtet und es lag so viel Schutt in den Strassen von Siena, dass jeder Verkehr stockte. Jetzt sollte selbst der Name der Provenzani aus der Geschichte Sienas getilgt werden. Dante singt:

> . . . appena in Siena sen pispiglia
> Ond'era sire. (Provenzano.)

Aber es kam anders. Was einmal in der Geschichte mit ehernem Griffel geschrieben steht, das überdauert die Zeiten. Neben den Häusern der Provenzani und Salvani befand sich ein Tor, porta Provenzana genannt, — das Volk liess nicht ab, diesen Stadtteil Contrada di Provenzano zu nennen. Auf den Ruinen der Häuser der Provenzani breiteten sich später die Warenlager der Piccolomini aus, sowie Spelunken ärgster Sorte, von Maultiertreibern besucht. Dieser Stadtteil von Siena wurde der verrufenste. In den Nachbarstrassen musste man die nach jener Seite schauenden Fenster schliessen, um nicht Zeuge der frechsten Schamlosigkeiten zu sein, und wenn in der Stadt irgend eine Schlechtigkeit begangen, oder ein Verbrechen verübt wurde, sagte man: das kann nur in Provenzano geschehen sein. In späteren Zeiten, als die Sittlichkeit in Siena immer mehr gesunken war, sah ein zeitgenössischer Schriftsteller den Augenblick nicht mehr ferne, wo alle Weiber nach Provanzano wandern:

„Siena vedrai tutte la tue donne andare a Provenzano.“ Im 17. Jahrhundert endlich erhebt sich an dieser Stelle des Lasters, gewissermassen zur Sühne aller verbrecherischen Erinnerungen, ein Kirchlein und in diesem eine Madonna, deren Verehrung bald allgemein wird; aus Siena und der ganzen Umgebung strömen die Frommen dort zusammen. Der Glaube an die Madonna di Provenzano prägte sich so tief in das Herz der Sieneser ein, dass die frühere Madonna, die berühmte „August“-Madonna im Dome, fast in Vergessenheit geriet. So überdauerte der Name Provenzano Jahrhunderte und kam, anfangs zum Vergessen, zur Missachtung verurteilt, wieder zu Ehren.

VI.

Nach Provenzanos Tode gebrach es den Ghibellinen von Siena an einem Führer, die Herrschaft der Guelfen war endgiltig gefestigt, die Ventiquattro wurden gestürzt. Die Volksversammlung vom 28. Mai 1277 beschloss, dass die Regierung der Republik aus den der Guelfenpartei angehörenden kaufmännischen Familien, „de bonis et legalibus mercatoribus et amatoribus partis guelfe“ zu wählen und der fremde Erbadel (potenti di casato) von jeglichem Anteil an der Regierung auszuschliessen sei.

So kam die Herrschaft der „Neun“ (Nove) zustande, die Oligarchie der grossen Kaufleute, wohl eine der besten Regierungen, die Siena je gehabt. Sie trachtete vor allem, die Wunden der langjährigen Kriege zu heilen, und schloss daher Frieden mit Florenz. Nach Unterdrückung der alten ghibellinischen Geschlechter drohte ihr vorläufig kein innerer Feind. Siebzig Jahre erfreute sich die Republik dieser Verfassung — dies war die glücklichste Epoche in der Geschichte Sienas: Handel und Wandel hoben sich wieder rasch, Kunst und Wissenschaft erblühten aufs neue und herrliche Bauten entstanden in der Stadt. Die Republik ergänzte ihre Besitzungen in der Gegend der Chiana und auf der Maremma. In der Stadt nahm die Industrie einen ungeahnten Aufschwung: der Palazzo pubblico, die Torre del Mangia wurden erbaut, die Erweiterung des Duomo in riesenhaftem Massstabe begonnen, endlich eine der Stadt dringend notwendige Wasserleitung angelegt. Duccio, Simone Martini, die Brüder Lorenzetti gelangten zur Berühmtheit; zur Università wurden neue Kräfte herangezogen, so dass die Jünger der

Wissenschaft jetzt aus fernen Gegenden nach Siena pilgerten. Die Volkszählung vom Jahre 1327 ergab in der Stadt 11.700 Familien.

Nach dem Untergange der Hohenstaufen und dem vollständigen Siege der Guelfen erhob sich nicht nur in Siena, sondern überhaupt in ganz Italien eine Reaktion gegen die alten Rittergeschlechter, die Hauptstützen des Ghibellinismus und den Adel im allgemeinen. Die „Ordinamenti di giustizia" von Florenz, die „Sacrati" von Bologna, die „Statuti del popolo" von Siena, sämtlich in den Jahren 1290—1310 herausgegeben, sind von dem gleichen, tiefen Hass gegen die Mächtigen eingegeben. Dieser Hass richtet seine Spitze bald auch gegen die grossen Kaufmannsfamilien, welche mächtig durch ihren unermesslichen Reichtum, eine nicht zu unterschätzende Gefahr für alle Republikaner bildeten. Sie kämpften miteinander um Vorrang und Macht, warben Anhänger — skrupellos, wie sie waren, oft mit ganz verwerflichen Mitteln — kümmerten sich nicht um die gesellschaftliche Ordnung, wenn diese ihren Privatinteressen hinderlich im Wege stand, und scheuten sich nicht einmal mit den Feinden des Vaterlandes gemeinsame Sache zu machen, sobald es nur ihren Zwecken diente. In Siena lebten die Familien Salimbeni, Tolomei und Malavolti in ewiger Fehde. Die Salimbeni galten als Ghibellinen, Aristokraten, als ausgesprochene Feinde jeder Teilnahme der niederen Klassen an der Regierung, die Tolomei hingegen hielten es als Guelfen nach alter Ueberlieferung mit dem Volke. Es bedurfte nur eines geringfügigen Anlasses, oft genügte der Eigennutz eines einzelnen, und schon griff die Bevölkerung zu den Waffen, schon kämpften die Parteigänger des einen Geschlechtes mit den Anhängern des anderen. Bekannt ist der häusliche Krieg, den die Salimbeni entfachten, als sie bei irgend einer Gelegenheit zwei Tolomei ermordeten. Die starke Regierung der Neun konnte nur mit grösster Mühe die Ordnung wiederherstellen, indem sie die Anstifter des Mordes verbannte.

Aber auch die Regierung liess sich manches zu Schulden kommen. Zusammengesetzt aus lauter Kaufleuten, verfuhr sie namentlich dem alten Adel gegenüber äusserst parteiisch. In dem Herzen der Ghibellinen glimmte noch der alte Hass; sie und das Volk, welches gar keinen Anteil an den öffentlichen Angelegenheiten hatte, sannen auf Rache. Man murrte über die Signoria, versammelte sich auf den öffentlichen Plätzen, kon-

spirierte, und die Familien, welche einst an der Spitze der Regierung gestanden, suchten neue Freunde um sich zu scharen.

Während sich so die Zustände der Republik zusehends verschlimmerten, wurde Toskana von einem furchtbaren Unglück heimgesucht: die Pest trat auf, genannt der „schwarze Tod“. Nicht weniger als 80,000 Menschen sollen ihr in Siena selbst und der Umgegend zum Opfer gefallen sein. Die Stadt wurde ganz entvölkert und raffte sich seither nie wieder zur einstigen Grösse auf.

Um die Mitte des 14. Jahrhunderts begann in den politischen Verhältnissen Italiens eine vollständige Verwirrung Platz zu greifen. Zustände entwickelten sich, wie sie überall die Bildung der „Tyrannis“ begünstigen.

Die Lehensmonarchie geriet immer mehr in Verfall, die Kirche verlor jede politische Macht. Ihre Stelle nehmen die Magnaten und Signorien der Städte ein, auf jede Weise bestrebt, durch List, Bestechung oder Gewalt, Schwert und Gift zur Herrschaft zu gelangen, sie auszudehnen, ihr Gebiet zu vergrössern, neue Staaten zu gründen. Zuerst gelangte die Familie der Visconti in Mailand zur Macht und bedrohte die übrigen kleineren Republiken. Auch Siena fühlte sich nicht sicher vor ihnen.

Die so in ihrem Dasein gefährdeten kleinen Staaten hätten jetzt gern die ghibellinischen Zeiten zurückgewünscht und sich an das Kaisertum angelehnt; was war der Kaiser, der nur von Zeit zu Zeit die Alpen überschreiten konnte, gegen die despotische Herrschaft der Visconti! Aber Kaiser Karl IV. hatte schon längst die kühnen Träume der Hohenstaufen von einem einzigen, die Welt umfassenden römisch-deutschen Kaiserreiche aufgegeben. Er kam wohl — bestimmt durch italienische Intriguen — über die Alpen, aber weit entfernt von ehrgeizigen Plänen, wollte er nur möglichst viel Geld zusammenscharren.

Die kleinen Republiken hatten gehofft, Karl werde die Macht der Visconti beschränken. Aber die Mailänder Fürsten überhäuften ihn mit den grossartigsten Geschenken, so dass er sich bewogen fand, sie in Ruhe zu lassen und weiter nach Süden zu ziehen, um durch Verleihung möglichst vieler Titel die leeren Kassen wieder mit Gold zu füllen.

Der Sieneser Rat der „Neun“ beauftragte vorsorglich seine Gesandten, dem Kaiser bis Pavia entgegenzugehen, um ihn in ihre Mauern einzuladen. Der Kaiser kam, musste jedoch sehen

wie verhasst die Regierung bei dem Volke war. Man empfing ihn mit den Rufen: „Es lebe der Kaiser!" „Tod den Neun!" — Ueberall machte sich die erregte Stimmung gegen die Signoria geltend. Karl nahm daher die Schlüssel der Stadt nicht an, was natürlich der allgemeinen Aufmerksamkeit nicht entging und als Ungnade gedeutet wurde. Kaum war der Kaiser fortgezogen, als das Volk sich empörte. Die Rädelsführer drangen ins Rathaus, warfen die Urkunden, welche dem Kaiser zur Bestätigung hätten vorgelegt werden sollen, zum Fenster hinaus, und das Volk band diese Schriften an einen Eselschweif. Die Mitglieder der Regierung mussten schleunigst fliehen und der Mob plünderte ihre Häuser.

Es kam zu Verhandlungen zwischen Volk und Ritterschaft; schliesslich einigte man sich auf eine Regierung, in welche beide Parteien je sechs Vertreter wählen sollten. Aber auch diese, die „dodici" genannt, vermochte es nicht, sich beim Volke beliebt zu machen, was übrigens keine leichte Aufgabe war, da die verjagten Patrizier und früheren Machthaber unablässig mittels allerhand Intriguen und Bestechungen die einen gegen die anderen aufhetzten, um im gegebenen Augenblicke aus der Verwirrung Nutzen zu ziehen. Die „dodici" mussten abdanken, nachdem sie zehn Jahre am Ruder gewesen.

An ihre Stelle trat eine Regierung, in welcher die Patrizier das Uebergewicht errangen. Doch herrschte jetzt noch grössere Uneinigkeit wie früher zwischen Adel und Volk. Die Salimbeni, welche keine andre mächtige Familie neben sich dulden wollten, begannen mit neuen Umtrieben, verbanden sich mit dem Volke sowie den früheren Dodici, wandten sich schliesslich insgeheim an den Kaiser und boten ihm Subsidiengelder an. Karl IV., der in einer ewigen Geldklemme war und gerade seine kostbare Krone in Florenz versetzt hatte, schickte den Salembeni siebenhundert bewaffnete Reiter unter Malatesta Unghero aus Rimini zuhilfe. Aber erst nach erbitterten Strassenkämpfen, in denen die Patrizier hartnäckigen Widerstand leisteten, siegte Unghero, liess einige Führer enthaupten und übergab den Salembeni die Herrschaft. Zum Danke dafür lösten diese dem Kaiser für 1620 Gulden in Gold die Krone aus.

Auf der Fahrt von Lucca nach Rom nahm der Kaiser für einige Tage Aufenthalt in Siena, wo er Malatesta zur Aufrechterhaltung der Ordnung zurückgelassen hatte. Aber schon vorher hatte er mit Papst Urban abgemacht, Siena nebst einigen anderen

toskanischen Städten an die römische Kurie zu verkaufen. Er kehrte daher im Dezember nach Siena zurück und verhandelte im Geheimen mit der Regierung und den Salimbeni über diesen Kauf. Die Dodici schienen nicht abgeneigt, ihr Vaterland zu verraten. Der Kaiser aber verlangte ausserdem noch als Garantie für die Durchführung des Projektes die Besitzübergabe einiger der wichtigsten, auf dem Sieneser Gebiet gelegenen Burgen; auch sollten ihm die Gonfalonieri und die städtische Miliz den Eid der Treue leisten.

Als diese Forderungen der Volksversammlung vorgelegt wurden, erhob sich ein Sturm der Entrüstung, die Bürgerschaft verwarf ohne weiteres die Bedingungen, welche offenkundig auf den Verrat des Vaterlandes zielten.

Da beschloss der Kaiser, im Einverständnisse mit den Salimbeni, das zu erzwingen, was er von der Stadt gutwillig nicht hatte erlangen können, umsomehr, als er gerade 3000 Mann Reiterei in Siena hatte.

Als aber das Volk merkte, auf was man hinaus wollte, liess es Sturm läuten und der capitano del popolo Matteino di ser Ventura da Mensano warf sich an der Spitze der Miliz und der wütenden Volksmenge der kaiserlichen Reiterei entgegen, die sich in den engen Gassen nicht gut wehren konnte. Die Pferde der Deutschen fielen unter den Streichen des Volkes und unter der schweren Ritterschaft entstand eine solche Verwirrung, dass der Kaiser nach dem Platze Tolomei flüchten und sich dort in den Palästen der verbannten Patrizier verschanzen musste.

Sieben Stunden lang währte der Kampf zwischen dem stürmenden Volke und den Umzingelten; als jedoch vierhundert der tüchtigsten Streiter und über tausendzweihundert Pferde bei der Verteidigung des Kaisers gefallen, und das Volk nahe daran war, der Paläste Herr zu werden, da blieb dem Kaiser nichts anderes übrig, als bei den Salimbeni Schutz zu suchen.

Der Capitano del popolo verfolgte ihn hier nicht weiter in der Meinung, dass er den Besiegten ohnehin in seiner Gewalt habe und es ihm daher nicht schwer fallen könne, ein vorteilhaftes Abkommen zu treffen. Vor allem bestand er darauf, dass der Monarch Siena sofort verlasse; um ihm aber die Möglichkeit zu benehmen, sich bei längerem Aufenthalte mit den Salimbeni in Verhandlungen einzulassen, gebot er der Bevölkerung, weder dem Kaiser noch sonst jemanden aus dessen Umgebung Nahrungsmittel zu verabfolgen.

Der Kaiser befand sich in einer verzweifelten Lage. Der Sieneser Chronist berichtet, er sei ganz verlassen gewesen und von Schrecken gelähmt. Das bewaffnete Volk liess ihn nicht aus den Augen. In seiner Angst entschuldigte er sich, umarmte alle, die sich ihm nahten und schwur, alle hätten ihn verraten: Malatesta sowohl, wie Salimbeni und die Dodici. Dem Volke wollte er gerne verzeihen und teilte mehr Gnaden aus, als ihm abverlangt wurden. Zitternd, dem Hungertode nahe, hätte er am liebsten die Stadt verlassen, fühlte sich aber zu entkräftet und hatte weder Pferde, noch Geld, noch Gefolge. Der Capitano liess ihm daher ein Mahl bereiten, und gab dem Herrscher einen Teil der Sachen zurück, die man ihm abgenommen.

Kaum jedoch hatte Karl den Hunger gestillt und den ersten Schreck überwunden, als er auch schon anfing, den siegestrunkenen Sienesern Bedingungen zu stellen.

Die eingeleiteten Verhandlungen fielen zu seinen Gunsten aus und die Gemeinde zahlte ihm zwanzigtausend Gulden einmal für die Gnadenbeweise, mit denen er die Signoria überschüttet hatte, dann aber hauptsächlich für das Vorrecht der Reichsunmittelbarkeit, welches er der Stadt zuerkannte. Ein zweites Mal kam er nicht nach Siena.

Der Republik blieb aber der heissersehnte Friede noch immer fern. Ein Krieg aller gegen alle begann. Die Städte, welche sich Siena in den Zeiten des Glanzes unterworfen hatte: Grosseto, Montalcino, Casola, Massa empörten sich nacheinander. Dazu kam noch die Pest, die wiederholt auftrat und die Umgegend entvölkerte. Infolge dieser unheilvollen Ereignisse verfielen Ackerbau und jegliche Kultur immer mehr, und was die Pest verschont hatte, das fiel dem Hunger zum Opfer.

Dabei gab es in der Stadt fast täglich höchst blutige brudermörderische Kämpfe zwischen Nobili, Patriziern und Popolani so dass zeitweise die vollständigste Anarchie einriss.

Ähnliche Zustände herrschten noch in vielen anderen Gemeinwesen Italiens. Der Aufruhr in päpstlichen Städten, fortwährende Kriege so zwischen Papst und Florenz, zwischen Genua und Venedig, die Zwistigkeiten zwischen Urban VI. und dem Gegenpapst, endlich die Umtriebe des Barnaba Visconti, all' dies wirkte zusammen, um zuletzt die vollständigste Zerrüttung aller bestehenden Verhältnisse auf der ganzen Halbinsel herbeizuführen.

Siena wurde schon durch seine geographische Lage mehr als andere Städte bei diesen Kämpfen in Mitleidenschaft gezogen.

Aber noch weit schlimmer waren die beständigen Einfälle räuberischer Söldnerbanden, der Compagne die ventura, welche um die Mitte des XIV. Jahrhunderts Mittelitalien plünderten. Solche organisierte Räuberheere waren eigentlich nichts Neues. Sarazenische und ungarische Venturieri brandschatzten Italien schon seit Karls des Grossen Zeiten, normannische Abenteurer unterwarfen das Königreich beider Sizilien, ja die italienischen Kommunen selbst riefen fremde Soldtruppen zur Bekämpfung Barbarossas ins Land. Fast zu einer stehenden Einrichtung in Italien wurden nach Friedrichs II. Tode fremde Söldnerhorden, die sich bald den Städten, bald einzelnen Machthabern zur Verfügung stellten, je nachdem die einen oder die anderen sie besser bezahlten.

Nachdem die Partei der Guelfen in Toskana dauernd zur Macht gelangt war, sahen es die Regierungen der späteren Republiken nicht gern, wenn sich die eigenen Bürger im Kriegshandwerk übten. Sie schafften deshalb nach und nach die Milizen ab und beriefen Fremde zur Verteidigung des Landes. Die Kaufleute und Handwerker waren es anfangs ganz zufrieden, auf diese Art aller Sorgen um den Kriegsdienst enthoben zu sein. Die meisten Fremdlinge standen im Dienste der Päpste, der Visconti, sowie der Städte Florenz, Venedig und Pisa. Aber nur allzubald sollte sich diese kurzsichtige Politik furchtbar rächen. Die Kompagnien, welche momentan in Niemandes Sold standen, lebten, vom Raub. Eine der ersten, welche im Jahre 1342 das Gebiet von Siena heimsuchte, bestand aus einer Miliz, die kurz vorher von Pisa entlassen war. Ihr Hauptmann, ein gewisser duca, Quarnieri D'Urslingen, versah seinen Panzer zum Zeichen seiner Unbeugsamkeit und Herzlosigkeit mit folgender Goldinschrift: „Nemico di Dio, di pietà e di misericordia." „Ohne Gott, ohne Herz, ohne Erbarmen."

Die Sieneser waren bereits zu sehr verweichlicht, um, eingedenk der kriegerischen Tugenden ihrer Vorfahren, ins Feld zu rücken, und der fremden Horde die Stirne zu bieten. Der Podestà kam sogar auf den Einfall, vor dem Tore Camollia einen Fleischerklotz mit darüber hängendem Beile aufstellen zu lassen, um die Feiglinge glauben zu machen, dass er alle, die das Vaterland nicht verteidigen wollten, werde köpfen lassen. Aber auf ein solches lediglich durch die Furcht vor dem Beile zusammengehaltenes Heer war nicht viel zu zählen. Die Regierung verzichtete daher auf jeden Widerstand und zog es vor, sich mit 2852 fiorini los-



Phot. Alinari.

Paolo Uccello. Giovanni Acuto. Fresko im Dom zu Florenz.

zukaufen, um so die Bande samt ihrem Führer dem duca D'Urslingen zum Verlassen des Sieneser Gebietes zu bewegen. Ähnliche Beweise des Verfalles boten auch andere Republiken und das Abenteurergesindel konnte, nachdem es die grösseren Städte gebrandschatzt, reich mit Beute beladen, ruhig über die Alpen heimkehren.

Dieser Mangel an kriegerischem Geist reizte andere Condottieri, und schon zehn Jahre später machte der Provencale Montreal d'Albano, gewöhnlich Fra Moriale genannt, einen Einfall ins sienesische Gebiet. Er forderte bereits 13000 Gulden Lösegeld, die auch erlegt wurden. Moriale folgten anderen Banden wie die des Conte Larde, d'Anechino, de Bongardo, die Compagna Bianca pressten dem verarmten Siena immer grössere Summen aus. Eine der schrecklichsten war die aus Bretonen gebildete Rotte, genannt del Capello, die sich nicht mehr mit Lösegeld allein begnügen, sondern einen Strich Landes in Besitz nehmen wollte. Anfangs eroberte sie auch wirklich die Schlösser Paganico und Campagnatico als Stützpunkt für ihre Raubzüge; aber zum Glück erging es ihr schlimmer als den früheren Banden. Zum Äussersten getrieben, rafften die Sieneser all' ihren Mut zusammen und schickten ihr eine Söldnertruppe, verstärkt durch die städtische Jugend, unter dem Römer Ceccola di Giordano degli Orsini, entgegen. Dieser schlug die Räuber aufs Haupt und nahm den Anführer Niccola da Montefeltro gefangen. Dabei handelte jedoch Orsini den Befehlen der Regierung zuwider, welche ihm aufgetragen hatte, die Bande nicht anzugreifen, sondern sich lediglich in der Defensive zu halten. Deshalb erkannte sie ihm zwar eine hohe Belohnung für die glücklich abgewendete Gefahr zu, behielt ihn aber nicht in städtischen Diensten, weil er es an der nötigen „Besonnenheit" hätte fehlen lassen.

Dieser Sieg schreckte jedoch andere Haufen nicht ab, und schon sechs Monate später überfiel die Compagna della Stella unter Anführung des Hauptmanns Alberetto das Sieneser Land. Mit Rücksicht auf ihre Stärke wagte man es nicht, ihr bewaffneten Widerstand entgegenzusetzen und zog es vor, sich ihren Abzug um die allerdings enorm hohe Summe von 53,500 Fiorini zu erkaufen.

Damit hörten aber die Einfälle nicht auf; bald kamen neue Horden, unter denen namentlich Giovanni Acuto nicht wenig Geld von Siena erpresste. Auch die Bretonen erholten sich

wieder, verschanzten sich im Castello di Montorio am Rande der Maremma und beunruhigten von dort aus das Gebiet von Siena.

Mit den Räubern machten nicht wenige Barone und Signori aus der Umgegend gemeinsame Sache, die ihre Schlösser, welche zu halten sie nicht imstande waren, an die Republik verkauften, um mit etlichen Pferden und einer Handvoll Kriegsknechten auf Raub auszugehen.

Die Städte führten besondere Wachen ein, deren Aufgabe es war, nahende Räuberbanden rechtzeitig zu melden. Auf die meistbedrohten Punkte und Anhöhen wurden Posten und berittene Eilboten gestellt, ebenso Staffeten eingerichtet, die im Falle der Gefahr nach allen Richtungen hin warnen sollten, damit die Bevölkerung Zeit gewinne, ihr Getreide und sonstiges Hab und Gut in befestigten Orten zu bergen. Auf ein vom Turme der Ortskirche gegebenes Zeichen sollte die ganze Ansiedlung mit allem, was sich nur mitnehmen liess, in die Stadt flüchten.

Diese grösstenteils aus Deutschen, Engländern und Ungarn bestehenden Horden — militärischer Auswurf, dem Grausamkeiten jeder Art und Blut Bedürfnis waren — zogen in Abteilungen zu hundert, zweihundert bis tausend Pferden und ihnen nach ein Tross von Verbrechern und Dirnen, gierig nach Blut und vom Raube lebend! Sobald es in einer Ortschaft alles, was nicht niet- und nagelfest war, ausgeplündert hatte, zündete das Gesindel die Häuser an, verwüstete unterwegs die Felder und mähte das unreife Getreide als Pferdefutter ab. Schutt und Asche folgten seinen Spuren. Die Bevölkerung aber, der äussersten Not gehorchend, folgte diesen Wegen und ging gleichfalls auf Raub aus. Auf den verlassenen Ländereien aber trieben sich Raubtiere aller Art umher und vermehrten sich so stark, dass man — wie die Chronisten erzählen — alle Augenblicke von armen Kindern hörte, die von Wölfen zerrissen worden waren. Jegliche Kultur erstarb und das Land verödete gänzlich.

Die Städte konnten auf die Dauer nicht die Mittel aufbringen, welche diese unaufhörlichen Lösegelder erforderten. Siena allein hatte nicht weniger als 275,000 Gulden gezahlt und überdies Nahrungsmittel und Pferde liefern müssen. Einige Banden legten der Stadt sozusagen ständige Tribute auf; so masste sich Giovanni gemeinsam mit dem Ban und Grafen

Everard das Recht an, jährlich 800 Gulden von der Gemeinde zu erheben, eine Summe, die er bereits im Jahre 1382 willkürlich auf 2500 Gulden erhöhte. Für den Fall der Nichtbezahlung drohte er mit der Verheerung des Landes. Das gleiche taten die Bandenführer Guglielmo Filibac da Villanuccio und Graf Alberico; diese forderten 10000 Gulden in Gold.

Da gesellte sich zu dem vielen Missgeschick eine neue Verlegenheit. Kaiser Wenzel und Duca d'Ungheria verlangten für sich und ihre Kriegsvölker freien Durchzug durch Sieneser Gebiet. Die Gemeinde wusste sich keinen Rat. An eine Erhöhung der Steuern war nicht zu denken und so beschloss man denn eine grosse Kommission zu wählen, welche darüber beraten sollte, ob und welche Ersparnisse sich im Staatshaushalte erzielen liessen. Die Kommission gab im Namen Gottes des Allerhöchsten und seiner gebenedeiten Mutter der Jungfrau Maria und im Namen des ganzen himmlischen Hofstaates ihre „Provvedimenti economici" heraus, welche die zerrütteten Finanzen sanieren sollten. Diese Vorschriften handelten im allgemeinen von Ersparnissen, ferner von Zöllen und anderweitigen Einnahmen, halfen indess nicht viel. Das Uebel lag tiefer: einmal in der allgemeinen Zwietracht, insbesondere aber in den beständigen Parteikämpfen, welche Siena im Innern zerfleischten und nach aussen derart schwächten, dass es weder den Söldnerbanden, noch anderen Feinden mit Erfolg entgegenzutreten vermochte. Ein älterer italienischer Geschichtsschreiber nennt das damalige Siena ein republikanisches Mischmasch, „guazzabuglio di republiche". Die meiste Schuld an diesen verworrenen Zuständen hatten die Parteien, „Monti", genannt, welche jede längere oligarchische Regierung gewissermassen als Satz hinterlassen hatte. Diese Parteien lösten sich, wenn sie einmal am Ruder gewesen, beim Wechsel der Regierung nicht auf, sondern bestanden weiter und massten sich auch gewisse politische Rechte an. So hatten sich im Laufe der Zeit fünf grössere „Monti" gebildet. Einmal die Gentiluomini, die alte Adelspartei, dann die Nove, die Dodici und endlich zwei demagogische Parteien, die Riformatori und der Monte del popolo. Die Dodici hatten sich wieder in zwei kleinere Parteien gespalten: in die der Caneschi mit den Tolomei und die der Grasselli mit den Salimbeni an der Spitze. Die erstere war, mehr den Charaktereigenschaften der Tolomei entsprechend, patriotischer gesinnt und im Vorgehen massvoller, während

umgekehrt die zweite genau wie die Salimbeni gewalttätig war und vor keinem Verbrechen sich scheute.

Die „Riformatori“, welche das erste Mal im Jahre 1368 politisch auftraten, bestanden grösstenteils aus Handwerkern und gemeinem Volk, sie bildeten gewissermassen die Sieneser Jakobiner und regierten mit Blut und Schrecken. Wenig nur unterschied sich von ihnen die Volkspartei Monte del popolo, die im Jahre 1385 zur Herrschaft gelangte. Ihre Mitglieder entstammten ebenfalls der Hefe des Volkes, wenn auch anderen Familien wie die Reformatoren. Diese Partei war es, welche der Stadt den Todesstoss versetzte, indem sie 4000 der besten Handwerker, Mitglieder der Gegenparteien, vertrieb. Damit war die letzte Quelle des Wohlstandes, die Industrie, vernichtet.

Infolge dieser materiellen Katastrophen und der Auflösung jeder sozialen Ordnung brach um die Mitte des XIV. Jahrhunderts Elend und grosse Sittenlosigkeit aus. „Die Menschen in ihrer Verzweiflung wurden immer selbstsüchtiger und herzloser, die Ueberfälle und Gewalttätigkeiten riefen Hass und Rachsucht hervor, so dass es schien, als sei jegliche Tugend für immer verschwunden“. Selbst in die stillen Klostermauern drang dieser Geist der Lieblosigkeit ein. Donato di Neri, ein Augenzeuge, glaubt dieses Uebermass von Unglück, welches die Menschheit heimsuchte, dem schädlichen Einflusse der Gestirne zuschreiben zu müssen. „Es scheint“, so sagt er „als habe in jenen Zeiten in der Welt ein Planet geherrscht, der diese grauenhaften Folgen nach sich zog. Die Ordensbrüder des hl. Augustinus in San Antonio erstachen ihren Provinzial. Ein junger Laienbruder aus Camporeggi erschlug in Siena einen anderen Klosterbruder, den Sohn des Carlo Montanini; ja in Assisi rauften sich die Minoriten mit Messern sodass ihrer vierzehn fielen, und die Brüder della Rosa di Siena schafften sechs ihrer Genossen aus der Welt. Auch in der Certosa brachen Unruhen aus, so dass der Ordensgeneral viele Mönche strafweise in andere Klöster versetzen musste. Es kam so weit, dass alle Mönche untereinander in Streit und Hader gerieten. In Siena war Treue und Redlichkeit unter den Menschen nicht mehr zu finden und selbst auf die Ehrlichkeit des Adels war nicht zu rechnen. So hatte sich die Welt in Finsternis gehüllt — cosi il mondo è una tenebra“. . .

Im Jahre 1365 endlich rafften sich die Republiken Mittelitaliens zu gemeinsamer Abwehr gegen die Venturieri auf. Die Vertreter von Siena, Lucca, Pisa, Perugia und Bologna kamen

in Florenz zusammen, um zu beraten, wie man sich von dieser Plage der „malignae societates" befreien könnte. Doch war nicht leicht eine Einigung zu erzielen, am wenigsten mit Florenz, welches auf der einen Seite stark genug war, um sich der Ueberfälle allein zu erwehren, und auf der anderen Seite die Schwäche der übrigen Städte nicht ungern sah, weil es daran die Hoffnung knüpfte, über ganz Toskana schliesslich zu gebieten.

Auf den Verfall Sienas lauerte aber noch ein anderer, wenn auch weiter entfernter Nachbar: der Herzog von Mailand, welcher es gerne seinem Reiche einverleibt hätte, dass er immer mehr auszubreiten verstand. Und wirklich wusste Siena, als im Jahre 1390 ein neuerlicher Krieg mit Florenz ausbrach, nichts besseres zu tun, als sich unter den Schutz der Visconti zu begeben. Neun Jahre später beugte das einst so stolze Volk von Siena sein Haupt vor Giangaleazzo Visconti und hielt fortan die Fremdherrschaft für das grösste Glück. Anlässlich der Vernichtung ihrer politischen Freiheit veranstalteten die Sieneser grosse Festlichkeiten zu Ehren des Mailänder Tyrannen. Aber Giangaleazzo starb bald darauf, im Jahre 1420, die Macht der Visconti geriet ins Wanken und Siena durfte nach mannigfaltigen inneren Stürmen noch einmal, am Ausgang des XV. Jahrhunderts, von seiner herrlichen Vergangenheit träumen und eine Wiedergeburt feiern.

Davon wollen wir später erzählen.

Zweiter Abschnitt.

Stadt und Gesellschaft.

I.

Ein getreues Abbild der politischen Zustände im XIII. Jahrhundert boten äusserlich schon die Mauern Sienas. Ueberall machte sich jene Invasion des Rittertums bemerkbar, das seit dem XI. Jahrhundert seine alten, einsamen Burgen aufgab, dafür aber alles daransetzte, die städtische Bevölkerung unter seine Herrschaft zu bringen.

Die mächtigen Geschlechter erbauten innerhalb der Stadtumwallung ihre eigenen Festungen, um eben innerhalb der Stadt das zu erreichen, was sie ausserhalb derselben vergebens erstrebten — die Herrschaft.

Diese Castelle — gleich gut geeignet zum Angriff wie zur Abwehr — mit ihren Türmen zum Herabschleudern von Geschossen, verliehen sowohl Siena als auch andren Städten Italiens ein höchst eigenes Gepräge.

Ein Zeitgenosse vergleicht deshalb Siena mit einem Röhricht „— erano tante torri in Siena, che la città pareva un canetto.“ Denn bei der Annäherung sah man nur einen Wald schlanker und mächtiger Türme der „torri gentilizie“.

Gewöhnlich waren diese Türme mit Schiessscharten versehen und mit den Wohnhäusern durch gewölbte Korridore verbunden, um bei Gefahr leichter erreichbar zu sein. Eine Art gedeckten hölzernen Ganges, der an der Aussenseite herumlief, diente gleichfalls zum Werfen von Geschossen.

Nicht jede Familie besass die Mittel für einen eigenen Turm; deshalb schlossen verwandte oder befreundete Familien, die nahe beieinander wohnten, Turmverbände um diese Vesten gemeinsam aufzubauen und zu erhalten. Sie hatten besondere

Statuten mit Bestimmungen, welche Heiraten zwischen Söhnen und Töchtern feindlicher Geschlechter verboten, was häufig genug tragische Konflikte und Verwicklungen nach sich zog.

Die meisten Turmvesten besass Lucca. Man zählte ihrer dort gegen 700, wohl deshalb, weil in der Umgegend eine Menge feudaler, noch aus der Longobardenzeit stammender Geschlechter ihre Sitze hatten, welche beim allgemeinen Emporblühen der Gemeinden in die Stadt gezogen waren. In Bologna zählte man annähernd 250 Türme, San Geminiano hiess die Stadt der schönen Türme „delle belle torri", heute noch ragen fast in jedem toskanischen Neste diese Denksteine des sinkenden Rittertums empor.

Die Strassen sahen düster aus. Sie waren mit Backsteinen gepflastert und dabei so eng, dass Fussgänger, um einem beladenen Ochsengespann auszuweichen, oft in die Häuser treten mussten, falls sie nicht gespiesst werden wollten. Wenn aber der junge Adamari, ein bekannter baumlanger Kerl, durch die Stadt ritt, nahm er mit seinen langen Beinen die ganze Strasse ein.

Dagegen spielte die Enge der Strassen in den häufigen Strassenkämpfen eine Hauptrolle; da verbarrikadierten sich ganze Stadtteile und mit schweren eisernen Ketten wurden die Strassen abgesperrt, was ein Haupthindernis für die feindlichen Nachbarn bildete. In Siena wusste man sich noch recht gut zu erinnern, wie einzelne Strassen oft wochenlang so miteinander kämpften. Auch für einen äusseren Feind waren diese Verteidigungsmittel sehr gefährlich, wie die Ritterschaft Karl IV. seiner Zeit in Siena an sich erfahren hat.

Auch soll es Florenz einzig und allein dieser in Italien üblichen Bauart der Städte zu verdanken gehabt haben, dass Karl VIII. von Frankreich verhältnismässig glimpflich mit ihr umging. Als nämlich dessen Abgesandte einen Einblick in das enge Strassengewirr der Stadt gewonnen hatten, drangen sie in den König, nicht allzuharte Bedingungen aufzuerlegen, um einen Strassenkampf zu vermeiden, der für die Truppen ganz gewiss verhängnisvoll geworden wäre.

Dem spärlichen Sonnenlichte, das sich zwischen den Häusern durchstahl, wurde noch dadurch der Weg versperrt, dass man von den Stockwerken aus gedeckte hängende Balkone weit in die Strasse hinauszubauen pflegte. Oft mussten die Mönche, die einen Leichenzug durch die Strasse geleiteten, ihre Kreuze

senken, um nicht oben anzustossen. Die Signoria sah sich schliesslich zur Abstellung dieser Missbräuche genötigt und gab eine Verordnung heraus, wonach die Balkone nicht über ein Drittel der Strassenbreite hinausragen durften. Viel war damit nicht gewonnen, denn ausser den Loggien rechts und links hielt auch die Wäsche die Sonnenstrahlen ab, die, wie heute nur zu oft in Italien, an langen über die Strasse gezogenen Schnüren zum Trocknen hing.

In die Fenstern setzte man statt der Scheiben eine Art Pergament aus Ziegenleder ein, oder verhüllte sie mit ölgetränkten Leinenvorhängen. Fenster und Türen machte man übrigens sehr schmal, um sich bei feindlichen Ueberfällen oder Strassenkämpfen leichter verteidigen zu können. Viele Häuser hatten keine Keller. Kanäle gab es nicht und zumeist auch keine Kloaken; Wasser und Unrat wurden gewöhnlich zum Fenster hinausgeschüttet. Wie man einst im alten Paris aus den Fenstern zu rufen pflegte: gare l'eau! so war man auch hier höflich genug den Vorübergehenden zumindest ein guarda! zuzurufen. Grössere Mengen Abfälle wurden in die hier und da befindlichen Mistbehälter hinausgetragen. Diese Gruben gehörten der Stadt und waren zugleich eine Quelle von Seuchen und Krankheiten aller Art. Im übrigen dienten die öden, unverbauten Plätze und der Raum längs der Umfassungsmauern zur Ablagerung von allerhand Mist. Um die Kirchen herum lagen ganze Haufen von Unrat.

Mit der Reinlichkeit war es in den Städten überhaupt schlecht bestellt. So wird erzählt, dass der berühmte italienische Troubadour Sordello ein Verhältnis mit Cunizza, der Tochter des Tyranns von Verona, Eccelinos III., hatte, welche den nicht gerade ehrenden Beinamen magna meretrix führte. Um ungesehen in ihre Gemächer zu gelangen, musste er ein von Unrat und Schmutz strotzendes Gässchen passieren. Damit er sich nicht beschmutze, erwartete ihn nun zur bestimmten Stunde ein Knappe der schönen Dame, um ihn auf dem Rücken hinüberzutragen. So sah es an den Mauern des damals herrlichsten Palastes von Verona aus.

Nebenbei gesagt, erfuhr Eccelino von diesen Zusammenkünften, verkleidete sich als Knappe seiner Tochter, erwartete Sordello, und trug ihn über das Gässchen. Als er sich darauf zu erkennen gab, erstarrte der Troubadour vor Schreck, aber der Vater liess diesmal Gnade für Recht ergehen und verbot dem Sänger nur, auf so schmutzigen Pfaden so schmutzigen Werken nachzugehen.

„Abstineas“, sagte er zu ihm, „accedere ad opus tam sordidum per locum tam sordidum.“

Bis zu einem gewissen Grade wurde aber die Strassenreinigung doch besorgt, und zwar von den Schweinen, die in aller Gemütlichkeit durch die Stadt spazieren gingen und alle möglichen Abfälle vertilgten. Der Podestà erteilte die Bewilligung zur Abfütterung von Schweinen auf der Strasse; dies galt als ein sehr wertvolles Privileg. Auch wurde im Jahre 1296 in Siena von Amtswegen eine Sau mit vier Ferkeln angestellt, um das Campo nach jedem Jahrmarkt zu reinigen. Im Jahre 1382 wurde sogar beschlossen, dass sechs Schweine „di Sant' Antonio“ sich in der Stadt herumzutreiben hätten. Es gab deren wohl noch mehr, aber die Akten von Siena haben ihre volle Zahl der Nachwelt nicht überliefert.

Diese nützlichen Tiere standen, wie bereits bemerkt, unter dem Schutze des heiligen Antonius und übten in vielen italienischen Städten — übrigens auch in England und Paris — sanitätspolizeiliche Funktionen aus. In Florenz und Venedig züchtete man sie eigens zu diesem Zwecke, selbst Dante gedenkt ihrer in seinem „Paradies“. In Bologna hatten die Ospitalieri di Sant' Antonio, eine Bruderschaft, welche ein öffentliches Spital unterhielt, das Privilegium, hundert Schweine, „cento porci castrati“, in den Strassen zu füttern. Diese durften frei herumlaufen, mussten aber ein Glöckchen mit dem Wappen des Podestà am Hals, und das rechte Ohr ein wenig gestutzt haben, damit man wisse, dass sie der Bruderschaft gehören.

Auch hatten die meisten Häuser keine Brunnen. Zu jener hohen Zivilisation, wie wir sie etwa im alten Pompei antreffen, wo das Wasser in Bleiröhren in die Häuser geleitet wurde, ist es in den mittelalterlichen Städten nie gekommen. Man bezog das Wasser aus öffentlichen Zisternen, für deren Reinlichkeit übrigens ziemlich gut gesorgt war. Den Barbierern z. B. war es nicht gestattet, in nächster Nähe der Brunnen ihre Stuben einzurichten, damit der Wind die abgeschnittenen Haare nicht ins Wasser trage.

Da man bei Nacht die Häuser nicht verlassen durfte, stellten oft befreundete oder verschwägerte Geschlechter untereinander mittels gedeckter, freischwebender Korridore eine Verbindung her, was gleichfalls die Strassen verdunkelte. Innerhalb der Paläste gab es grosse Höfe oder Gärtchen, in denen man nach Toresschluss manchen vergnügten Abend zubrachte, wobei

es oft laut genug herging. Dafür herrschte in den Strassen eine unheimliche Stille und Dunkelheit, hie und da nur spendete ein vor einem Madonnenbild flimmerndes Lämpchen sein mattes Licht. War jemand gezwungen, kurz vor dem letzten Glockenschlag auszugehen, dann verliess er sein Heim wohlbewaffnet oder in Begleitung von Dienern. Selbst Geistliche trugen eine Waffe in der Hand. Raub, Mord, Gaunereien jeder Art, Raufereien in den Strassen waren an der Tagesordnung. Die Sitten waren roh, das Beispiel von oben zumeist das schlimmste.

Einzelne Winkel Sienas waren wegen der dort vorkommenden Morde und Raubanfälle so verrufen, dass sich bis jetzt das Andenken ihres bösen Rufes in den Namen Malfango, Malborghetto, Malcucinato etc. erhalten hat. Wegen eines dieser Gässchen war man auf dem Rathause ganz ratlos und wusste nicht, was mit demselben beginnen, bis man sich endlich entschloss, es ganz zu sperren, niederzureissen und den Grund zu versteigern.

Im XI. und XII. Jahrhundert waren die Wohnungseinrichtungen in ganz Siena noch ganz primitiv; einen Luxus kannte man nicht. In den Zimmern standen bloss die notdürftigsten Möbel, dabei schliefen zwei oder drei Personen in einem Bett, noch dazu meist ohne Hemden. Diese Sitte erhielt sich bis ins XV. Jahrhundert, und ein Wirt konnte seinem Gaste keine grössere Ehre erweisen, als wenn er ihn einlud, mit ihm in einem Bette zu schlafen. Giovanni Medici „il gran Diavolo“ ehrte in dieser Weise den Pietro Aretino. Allen Grundsätzen heutiger Hygiene entgegen waren die Betten mit schweren Vorhängen verhüllt; zum Teil erklärt sich dies aus der Kälte in den Wohnräumen, eine Folge der schlechten Fenster.

Doch mit dem wachsenden Wohlstande vollzog sich auch darin eine sehr vorteilhafte Wandlung. Je mehr wir uns dem XV. Jahrhundert nähern, umso kostbarer wird die Einrichtung und Ausstattung der Wohnungen, umso grösser das Bedürfnis des Komforts. Nach und nach kommen grosse, niedere Betten in Gebrauch, in wohlhabenderenHäusern aus vergoldetem Holz, dann Wollmatratzen, Feder- und Rosshaarpolster, Stahlspiegel, Möbel mit Intarsien, feine Wäsche aus Flandern, goldene und silberne Vasen, Koffer mit Malereien vortrefflicher Künstler, Heiligenbilder in Rahmen von Elfenbein oder von vergoldetem Silber.

Früher pflegte sich der Reichtum eines Hauses weniger im Hausgerät zu zeigen, als vielmehr in der Kleidung, im Geschirr der Pferde und Maulesel sowie in reichlichen Mahlzeiten. Kost-

bare Kleider, Juwelen und Geschmeide aller Art, sowie goldene und silberne Gefässe bildeten überhaupt einen nennenswerten Teil des Vermögens und waren umso höher geschätzt, als sie im Falle der Gefahr leicht verborgen oder mitgenommen werden konnten. So befanden sich im Nachlasse eines der toskanischen Grafen Guidi im Jahre 1239 unter anderem zahlreiche Ringe mit Saphiren, Smaragden und Topasen, Kameen, kostbare Gefässe aus vergoldetem Silber, s. g. „Fiaschi", welche auf Löwen ruhten, ferner silberne Schüsseln zum Waschen der Hände nach der Mahlzeit, mit Fisch- und Tierornamenten.

Die Mode war übrigens damals ebenso despotisch wie heute und wechselte recht oft.

In gewissem Sinne charakteristisch und eine Eigentümlichkeit der grossen Geschlechter, waren besondere Familientrachten die hauptsächlich in den Farben und Einzelheiten des Schnittes hervortraten. Fast jede dieser Familien huldigte einem besonderen Geschmack und man konnte ihre Mitglieder schon von Weitem in der Menge unterscheiden. In Polen hiess es: „den Herrn erkennt man an den Stiefelschäften", im mittelalterlichen Italien waren die Farben der Strümpfe ein beliebtes Kennzeichen der Zugehörigkeit zu einem Geschlechte. Die einen trugen z. B. auf dem rechten Fuss einen roten, auf dem linken einen zur Hälfte blauen Strumpf, andere den linken Strumpf weiss- und schwarzkarriert, den rechten rot- und blaugestreift.

Wegen der Beschwerlichkeit des Reisens spielten Reit- und Saumtiere eine wichtige Rolle und boten Gelegenheit zur Entfaltung grosser Pracht in den Geschirren.

Noch zur Zeit Lorenzo Medicis gab es keinen Fahrweg über die Apeninnen, und wir lesen, dass der Papst Pius II. Piccolomini die Reise zu dem berühmten Koncil von Mantua trotz seines hohen Alters und trotz Podagra auf einem Esel zurücklegen musste. Die geringe Möglichkeit, Fuhrwerke zu verwenden, erhöhte indes nur die Belebtheit der grossen Handelsstrassen, wie zwischen Siena und Pisa, Florenz und Rom, da beim Transport der Waren ganze Karawanen Saumtiere notwendig waren, selbstverständlich mit zahllosen Wärtern und Treibern.

Auch befanden sich deshalb in Pisa, Siena und Florenz bei den Häusern reicher Kaufleute und Handelsgesellschaften ganze Quartiere von Stallungen, Niederlagen und mit Mauern

umgebenen Schuppen. In diesen Bauten wie in den vielfach noch hölzernen Wohnhäusern lag eine ungeheure Feuersgefahr. Brände waren daher nicht selten und vernichteten ganze Strassen, ja ganze Stadtviertel.

Um die Scheide des XIII. und XIV. Jahrhunderts brannte es viermal in Siena: in den Jahren 1260, 1274, 1302 und 1320; lauter furchtbare Brände, von denen ein einziger mehr als 300 Häuser einäscherte. Es gab zwar eine organisierte Feuerwehr, aber der herrschende Wassermangel machte sie fast wertlos. Die Zimmer- und Maurermeister mit sämtlichen Gesellen, sowie Fuhr- und Dienstleute, welche sonst die Häuser mit Wasser versorgten, mussten dem Podestà schwören, dass sie beim Ausbruch eines Brandes Hilfe leisten würden. Jede Woche liess der Podestà durch Revisoren in der Stadt nachsehen, ob nicht etwa in irgend einem Wohnhause oder einer Werkstätte Brennmaterialien angehäuft seien. Den geheimen Angebereien der „accusatori segreti“, welche in diesen Kommunen überhaupt eine grosse Rolle spielten, bot sich auch hier wieder ein ergiebiges Feld für ihre Tätigkeit.

Herbergen waren an den grossen Verkehrsstrassen allenthalben anzutreffen und gewiss hatte auch Siena im XIII. und XIV. Jahrhundert, ähnlich wie Pisa und Florenz, eigene Hospize in den Städten des Auslandes, mit denen es in lebhaften Handelsbeziehungen stand. Nicht nur in Venedig oder Rom, selbst im fernen Brügge fand der Toskaner ein gastliches Haus, wo er Bekannte antraf, gut beraten wurde und sich ganz heimlich fühlte.

Der überaus rege Handelsverkehr, die zahlreichen Pilgerfahrten, ferner die vielen Reisen kaiserlicher Beamten und Gesandtschaften aller Art, die, wenn auch nur vorübergehend, in toskanischen Städten Aufenthalt nahmen, brachten es mit sich, dass letztere keineswegs so von der übrigen Welt abgeschieden waren, als man etwa heute versucht wäre zu glauben. Siena lag eben an der Weltstrasse, welche Rom mit Deutschland, dem Norden und Frankreich verband; hier musste jedermann anklopfen, der an den päpstlichen Hof, nach Neapel oder Sizilien wollte.

Im direkten Gegensatze zu diesem belebenden Strome sich kreuzender internationaler Interessen, die namentlich den Gesichtskreis des Kaufmannsstandes erweiterten, standen die Familienverhältnisse der Einheimischen. Insbesondere die nachbarlichen Beziehungen liessen recht viel zu wünschen übrig. Da wucherten Spiessbürgertum, Neid und Hass ohne Ende. Das

Zusammengepferchtsein so vieler Menschen auf einem verhältnismässig engen Raume, die kleinen Wohnungen und schmalen winkeligen Gassen, all das förderte die Klatschsucht, erzeugte gegenseitige Verbitterung und begünstigte politische Parteibildungen, deren letzter Grund fast ausschliesslich in persönlichen Beleidigungen und Feindschaften zu suchen war. Der heilige Bernardino, ein genauer Kenner der Sitten und Gebräuche der damaligen italienischen Gesellschaft, geht in seinen Predigten auch auf diese Fehler näher ein. Mit der Gewissenhaftigkeit, die ihm eigen ist und seinem ungewöhnlichen, durch scholastisches Raisonnieren geschärften Verstande gibt er eine Einteilung der Gebrechen seiner Zeit, forscht ihren Ursachen nach und zeigt zugleich den Weg, wie die sündhaften Neigungen „della mala lingua“, Verleumdungssucht und Ehrabschneidung mit Erfolg zu bekämpfen sind.

Derselbe Luxus, der mit der Kleidung getrieben wurde, herrschte auch im Essen und Trinken und bei jeder Gelegenheit, bei Taufen, Hochzeiten, Begräbnissen und anderen Anlässen gab es grosse Schmausereien. Gewöhnlich nahm man zwei Mahlzeiten ein, morgens und um 4 Uhr nachmittags. Die Hauptnahrung des Volkes war Weizenbrot, doch stand Sienas Gebäck, im Gegensatz zum florentinischen, nicht in gutem Rufe. Die Hauptmahlzeit der Wohlhabenden bestand, wie heute noch, aus Suppe, Rindfleisch, Schweinefleisch und Geflügel, während die ärmeren Klassen sich hauptsächlich von Bohnen, Buchweizen und Kastanien nährten. Gegessen wurde mit Löffeln; die Gabel kam erst im XIV. Jahrhundert in Gebrauch.

Giovanni Masso gibt uns in seiner Geschichte von Piacenza das „Menu“, wie es in Bürgerhäusern um das Jahr 1388 gang und gebe war. Nach seinen Schilderungen liessen sich die wohlhabenderen Bürger nichts abgehen. Schon vor der Mahlzeit nahm man so manches Gläschen Weiss- oder Rotwein zu sich und ass dazu Konfetti. Als erster Gang kam dann Kapaun oder Rindfleisch mit Mandeln, Zucker und andren guten Dingen; es folgten Braten entsprechend der Jahreszeit, also je nachdem, Hühner, Fasane, Rebhühner, Hasen oder Reh. Nach beendeter Mahlzeit wusch man sich die Hände und erhob sich vom Tische, trank aber weiter verschiedene Weine und ass Konfetti und Obst dazu.

Ganz besonders berühmt war damals schon Bologna „la grassa“ durch seine gute Küche. Aber noch viel später, im

XVI. Jahrhundert, gerät ein dortiger Student der Medizin über die Bologneser Würste förmlich in Extase, preist voller Entzücken ihren Erfinder und küsst bewundernd jene Künstlerhand, die so etwas hervorzubringen vermochte: „Benedetto chi ne fu l'inventore, io baccio e adoro quelle virtuose mani.“

Bei der Zubereitung der Speisen wurde viel Gewürz verbraucht, Ingwer, Safran, Nelken, Senf, Muskatnüsse und vor allem auch — Knoblauch. Ein italienischer kulinarischer Schriftsteller sagt deshalb, dass Petrarkas schöne Gebieterin Laura gewiss nach Knoblauch gerochen und die unglückliche Francesca da Rimini zweifellos Zwiebelduft verbreitet habe.

Eine wichtige Rolle im städtischen Leben — etwa die unsrer heutigen Cafés — spielten die Weinschenken, „tabernae“ oder „cauponi.“ Dort kamen die Männer zusammen, um über Geschäfte zu reden, auch wohl, um im Geheimen zu konspirieren, denn öffentlich durften die Anordnungen der Behörden keiner Kritik unterzogen werden. Der Preis musste auf den Weinkrügen angegeben sein. Leckermäuler und Weinkenner gab es unendlich viele, aber noch grösser war die Zahl derer, die selbst einen minder guten Tropfen bis auf den letzten Rest im Glase leerten. Es hiess damals: „Primum gotum bibe totum; at secundum, vide fundum.“ In Florenz wurden um 1336 jährlich gegen neun Millionen Fiaschi getrunken und im Sienesischen war die Weinproduktion gewöhnlich so hoch, dass sie den heimischen Verbrauch bei weitem überstieg.

In den Tavernen waren fahrende Troubadours (im XII. und XIII. Jahrhundert lateinisch Inventores cancionum genannt) gern gesehene Gäste. Sie waren Musiker und Komponisten in einer Person, wenn sie auch nicht im entferntesten an jene Volksdichter heranreichen, die am Hofe der Hohenstaufen oder auf den Schlössern der grossen Markgräfin Mathilde sangen. An Instrumenten bedienten sie sich der Harfe, Viola, Lira oder Zither. Noch grösseres Vergnügen aber bereiteten dem Volke und auch der Ritterschaft die Jongleurs, joculatores, giullari, eine Art mittelalterlicher Clowns, arme Teufel, die das Publikum mit allerlei Kunststücken belustigten. Man sah sie für den Auswurf der Menschheit an, lachte aber gerne über sie und so mancher Ritter hatte seinen Spass daran, wenn sich ein vagierender Gaukler für Geld prügeln liess. Wie die heutigen Pajazzi, waren sie Bauchredner, Seiltänzer, sie imitierten Vogelsang und führten — auch zur Unterhaltung der Ritter — Mädchen mit sich. Graf

Guido Guerra amüsierte sich köstlich in dieser Gesellschaft. Einmal liess er einen Jongleur namens Malanotte in einer Winternacht nackt auf dem Dache herumlaufen, damit er wirklich eine „böse Nacht" habe und so seinen Namen zu Ehren bringe, ein andermal zwang er einen gewissen Maldecorpo, solange am Feuer zu stehen, bis dass der Aermste vor Schmerz laut schrie. Das nannten die mittelalterlichen Ritter einen guten Witz.

In Siena, wie in anderen italienischen Städten, mengte sich der Magistrat in alles ein. Die Befreiung des Individuums aus der Zwangsjacke der mittelalterlichen Gesellschaftsordnung vollzog sich äusserst langsam, an Stelle des Feudalismus trat die Gemeinde, im allgemeinen blieb aber alles beim Alten. Nur durch grosse Anstrengungen und langandauernde Kämpfe gelang es der Menschheit, jene Fesseln abzuschütteln, in die man sie Jahrhunderte lang gezwängt hatte, um sie — zu beglücken.

Bis zu seinem fünfundvierzigsten Lebensjahre war jeder Bürger verpflichtet, entweder irgend einen Handel oder ein Gewerbe in der Stadt oder Umgegend, sei es persönlich auszuüben oder durch Angestellte ausüben zu lassen — oder auch die Maremmen urbar zu machen, oder in Valdichiana und Valdorcia Landwirtschaft zu treiben. Wer keine Beschäftigung dieser Art hatte, konnte kein öffentliches Amt bekleiden, und nur Ritter, Aerzte, Notare, Studenten und Geistliche bildeten hierin eine Ausnahme. Von der Wiege bis zum Grabe blieben die Menschen unter beständiger Aufsicht und Bevormundung der Gemeinde, deren Argusaugen selbst die geheimsten Vorgänge des häuslichen Lebens nicht entgingen. Die Rathausglocke regelte das öffentliche Leben. Vor dem ersten Schlage, der von der Mangia her ertönte, durfte niemand auf die Gasse treten, und mit dem letzten mussten sämtliche Tore geschlossen sein. Das städtische Statut stellte dann weitere Vorschriften auf, so inbetreff der Farbe der Kleidung und der Beschaffenheit der verwendeten Stoffe, es bestimmte die Ausgaben der Bürger, setzte die Anzahl der Gänge bei Hochzeiten und anderen Gelagen fest, ja, erlaubte nicht einmal der Braut, sich mehr Ringe schenken zu lassen, als die Stadtväter für passend hielten. Hass und Neid überwachten im Vereine die genaue Befolgung dieser Vorschriften.

Die übertriebene Fürsorge hatte aber auch ihre guten Seiten. So betrachtete die Regierung es als ihre erste Pflicht, dafür zu sorgen, dass das Volk an allem Nötigen

keinen Mangel leide und namentlich die Lebensmittel zu niedrigen Preisen erhalte. Zu dem Zwecke wurden bei den Landwirten Viehzählungen vorgenommen, dabei die Schlachtochsen durch Abschneiden des rechten Ohres gezeichnet, Verbote gegen die Ausfuhr von Haustieren erlassen und die Güte des Fleisches genau kontrolliert. Oeffentliche Schlachthäuser gab es damals noch nicht. Deshalb musste jeder Fleischer in seinem Laden neben dem zu verkaufenden Fleische auch noch den Kopf des geschlachteten Tieres halten, damit ein jeder sich schon äusserlich von der Frische der Ware überzeuge. Die zu Markte gebrachten, aber im Laufe des Tages nicht verkauften Fische warfen die Ratsknechte vor den Augen der Händler auf den Boden und die ärmeren Leute durften sich dieselben ohne Bezahlung aneignen.

Die Hauptsorge der Regierung ging jedoch dahin, der Stadt einen ausreichenden Mehlvorrat sicherzustellen. Deshalb liess die Republik vor dem Winter ihre Speicher füllen, verkaufte dann das Getreide an die ärmeren Volksklassen und regelte so die Preise. Diese Massregeln hatten übrigens auch eine grosse politische Bedeutung und waren unstreitig ein wichtiges Mittel in der Hand einer jeden Regierung, um sich die Gunst des Volkes zu sichern.

II.

Im allgemeinen war diese mittelalterliche Gesellschaft den Gefühlen der Barmherzigkeit und Menschlichkeit sehr wenig zugänglich. Man war gegen alle, selbst die grauenvollsten Leiden abgestumpft. Nicht wenig trug dazu die Kirche bei mit ihren Schilderungen der Höllenqualen und die weltliche Gerechtigkeit tat ein Uebriges, indem sie dafür sorgte, den Menschen hier auf Erden schon einen Vorgeschmack der Höllenstrafen zu verschaffen.

Die Strafen für Verbrechen, ja selbst für leichtere Vergehen, waren noch ganz im Banne mittelalterlicher Grausamkeit. Von den Leibesstrafen war die mildeste wohl noch der Tod durch Hängen oder Köpfen, amputazione del capo, denn sie machte allen weiteren Leiden ein jähes Ende. Um wie vieles grausamer war das Abhauen eines Fusses oder beider, das Ausstechen bei Augen, Ausreissen der Zunge, Abschneiden der Nase, das Zeichnen

des Körpers mit glühendem Eisen, die Anwendung der ausgesuchtesten Folterqualen oder das Anbinden des Verurteilten an ein dahinjagendes Ross.

Die Urteilsvollstreckungen fanden auf dem Platze vor dem Palazzo pubblico statt; dort hingen die toten Körper der armen Sünder oft längere Zeit am Galgen, dort zeigte der Henker dem Volke den abgehauenen Kopf mit dem Rufe „en caput!“ Erst auf die Beschwerden der in der Nachbarschaft wohnenden Signori und andrer Anwohner beschloss das Consiglio generale im Jahre 1359 den Richtplatz ausser die Stadtmauern zu verlegen. In Florenz befestigte man die Leichname der Gehenkten oft an den Gittern der Rathausfenster — zum abschreckenden Beispiel, oder warf sie wilden Vögeln zum Frass vor.

Die Gotteslästerer wurden unter Rutenhieben durch die Stadt gezerrt und hierauf im Hofe des Palazzo pubblico an Ketten gebunden; Sodomiten wurden im XIII. Jahrhunderte hohe Geldbussen auferlegt.*) Später setzte man ihnen eine vergoldete Papierkrone auf und jagte sie durch die Strassen oder sperrte sie wie wilde Tiere in Käfige ein. Auf letztere Art wurden auch schuldige Priester gestraft. Der Käfig hing vor dem Palazzo pubblico oder dem erzbischöflichen Palaste und der Strassenpöbel amüsierte sich, indem er die unglücklichen Opfer mit Steinen bewarf.

Giovanni da Vienna wurde noch im Jahre 1464 in Bologna verurteilt, im Käfig vom 5. November bis 6. Jänner hängen zu müssen. Als man ihn herunterholte, hatte er erfrorene Füsse und konnte nicht mehr gehen. Geistliche, die einen Diebstahl oder Mord begangen hatten, schmiedete man an die Mauer des erzbischöflichen Palastes und labte sie, damit sie die Qualen aushalten könnten, mit ein wenig Brot und Wasser. Dirnen wurden für geringere Vergehen auf dem Platze mit Ruten gepeischt, während man Kupplerinnen ein Auge ausstach.

Häretiker, wie Patariner, Paolizianer, Albigenser und andre Sektierer wurden auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Das Gericht bestand aus zwölf Inquisitoren, die der Podestà auf sechs Monate

*) Si quis detestabile crimen sogdomiticum fecerit, condempnetur et puniatur in CCC lib. et si predictam penam non solverit, suspendatur per virilia; et eadem pena locum habent et observetur contra lenones et conductores dicti facinoris.

Constituto senese, 1262—1270 Dist. V. Rubr. 221.

ernannte und denen noch zwei Dominikaner sowie zwei Franziskaner, von den Prioren der Konvente bestimmt, zugeteilt waren. Auf Befehl der Inquisitoren wurden die der Ketzerei Verdächtigen, infetti dall' eretica pravità, festgenommen und den städtischen Gefängnissen übergeben, wo sie abgesondert bewacht wurden, um andere Häftlinge nicht mit ihren verderblichen Lehren anzustecken. Die Urteile waren anfangs oft sehr willkürlich, ohne dass eine Appellation zugelassen wurde. Mit der Zeit aber sah sich die Regierung gezwungen, gegen die Uebergriffe, deren sich die Inquisitoren unter dem Vorwande der Glaubensverteidigung, „sub colore et pretextu zeli catolice fidei“, schuldig machten, einzuschreiten.

Die Blutrache war in Siena rechtlich gestattet und die Gesetze der Republik kannten noch im Jahre 1350 bei Morden dieser Art eine Freisprechung.

Das Gefängniswesen spielte in der Strafgerichtsbarkeit eigentlich nur eine untergeordnete Rolle. Höchst selten ereignete sich der Fall, dass man den Delinquenten fürs ganze Leben der Freiheit beraubt hätte. Die Schuldigen wurden bloss „realiter“, zu Geldstrafen, oder „realiter et personaliter“, zu Geldbussen und persönlichen Strafen zugleich verurteilt. In letzterem Falle folgte die Strafvollstreckung dem Urteile auf dem Fusse, der Verbrecher wurde sofort hingerichtet oder man hieb ihm die Hand ab u. s. w.

Der allgemein verbreitete Glaube an Zauberei und Aberglaube aller Art trübte natürlich auch die richterlichen Urteile. Besonders die Frauen hatten darunter zu leiden. Zahllos waren die Prozesse gegen Geliebte oder Gattinen, welche Liebestränke gebraut hatten, ja selbst Familienmütter wurden dafür verurteilt, dass sie ihre Männer durch irgend einen bösen Zauber dahin gebracht, ihnen blindlings zu gehorchen. So soll einmal eine gewisse Catharina di Marco Cavestari eine lebende Taube entzweigebissen, ihr das Herz herausgenommen und folgende Beschwörung ausgesprochen haben: „Das Herz, das ich dir aus dem Leibe reisse, o Taube! soll nicht dein Herz sein, sondern das meines Mannes.“ Hierauf hätte sie das Herz gedörrt, zu Pulver zerrieben und ihrem Manne in Getränken eingegeben. Natürlich wurde sie schwer bestraft.

Magie und Wahrsagerei spuken noch im XV. und XVI. Jahrhundert in den Köpfen und der Glaube an diese Zauberkünste hatte im Vergleich zum XIII. Jahrhundert eher zu-

genommen. Nekromanten und Teufelbanner waren selbst in den Klöstern sehr einflussreich. So ein Wahrsager kritzelte allerhand mysteriöse Zeichen im Sande, knetete Wachsfiguren, flocht Guirlanden aus Gänse- und Hahnefedern und je grösser der Hokus Pokus war, umsomehr glaubte man seinen Prophezeiungen.

Der „Maestro“ Giovanni d'Albano — die Magier nannten sich im Mittelalter nie anders wie „Professoren“ — welcher zu Beginn des XV. Jahrhunderts lebte, galt als Schüler des Ewigen Juden und machte selbstverständlich glänzende Geschäfte.

Mit der Magie ging die Heilkunde Hand in Hand, und obgleich Bologna und Siena angeblich wissenschaftlich gebildete Aerzte lieferten, herrschte in der Medizin dennoch eine grauenvolle Kurpfuscherei. Zu bemittelteren Kranken rief man zwei bis drei Aerzte; doch war von einem rationellen Heilverfahren oder gar von Hygiene keine Rede. Dem Lorenzo de Medici verordneten seine Aerzte, er möge Diamantpulver schlucken — und das war in den Tagen des florentinischen Humanismus!

Fälle von Aussatz kamen oft vor. In der Umgebung von Siena gab es für Aussätzige eigene Häuser. Die mit dieser schrecklichen Krankheit Behafteten führte ein Gemeindediener aus der Stadt heraus, mit einer Glocke vorangehend, um die Vorübergehenden zu warnen und ihnen Zeit zur Flucht zu geben. Der Aussätzige verlor alle Rechte und sehr oft wurde sogar sein Haus niedergerissen. In Florenz hatte man ihnen knapp hinter der Stadtmauer, ungefähr in der Nähe der heutigen Kirche Ognisanti, einen Aufenthalt angewiesen.

Die mittelalterliche Gesellschaft hatte überhaupt wenig Mitleid mit Kranken. Krankheiten wurden als Zulassung Gottes angesehen, als Strafen für eigene Schuld oder Sünden des Geschlechtes. Man war der Ansicht, dass der Kranke mit Recht leide, verspottete daher die armen Krüppel und von Siechtum Entstellten noch obendrein.

Das bei Begräbnissen übliche Ceremoniell und die dabei beobachteten Gebräuche schienen eigens dazu ersonnen zu sein, um die Angst vor dem Tode ins Unheimlichste zu steigern. Es kam nicht selten vor, dass reiche Leute sich noch in den letzten Zügen zur Busse auf Asche oder ein Steinbett legen liessen. Die Toten wurden infolge des in den Wohnungen herrschenden Raummangels am Todestage selbst beerdigt und so nicht selten als

Scheintote begraben. Noch zu Anfang des XIII. Jahrhunderts pflegten die Verwandten des Verstorbenen selbst den Sarg in die Kirche zu tragen und erst nach der grossen Pest führte man in den toskanischen Städten eine Begräbnisordnung ein. Die Verzweiflungszenen, die sich bei der Leiche des Verstorbenen abspielten, spotten jeder Beschreibung und mussten eher abstossend wirken. Die Frauen aus der Familie und die Nachbarinnen geberdeten sich als Klageweiber wie toll, rauften sich das Haar aus, zerrissen ihre Gewänder bis zum Gürtel und zerkratzten sich mit den Nägeln das Gesicht. Um diesem Unfug zu steuern, sahen sich die Gemeinden schliesslich veranlasst, besondere Vorschriften zu erlassen, welche die Zahl der Klageweiber und Teilnehmer am Leichenzuge beschränkten.

Von allen Heimsuchungen, welche die unglückliche Menschheit befielen, war keine grauenerregender, als die wiederholt auftretende Pest. Nichts vermag das Entsetzen und den Schrecken zu schildern, der mit ihr einherging. Man stand dieser furchtbaren Seuche ganz hilflos gegenüber; alle Gesellschaftsbanden lockerten sich. Im Jahre 1348 verheerte die Pest nahezu ganz Europa. Zwei genuesische Schiffe, die unterwegs in Pisa vor Anker gingen, hatten sie aus dem Orient eingeschleppt. Im April kamen die ersten Pestfälle in Florenz vor, einen Monat später in Siena. Man nannte diese Pest allgemein den schwarzen (oscura) Tod. In Siena und Umgebung raffte sie vom Mai bis August 80,000 Menschen hinweg. „Jeder Mensch“, so schreibt Boccacio, „erwartete den Tod, alle Welt glaubte, das Ende der Welt sei da.“ Die Leichen verwesten in den Betten, die nächsten Angehörigen überliess man aus Furcht vor Ansteckung rettungslos ihrem Schicksal. Nach dem Jahre 1348 kehrte die Pest noch fünfmal wieder, und zwar in den Jahren 1362, 1374, 1400, 1411 und 1424; jedesmal verwüstete sie Siena, Florenz, Lucca und Pisa. Doch wütete die Seuche niemals stärker wie bei ihrem ersten Auftreten.

III.

Unter diesen traurigen Verhältnissen wurde jede Gelegenheit benutzt, um die Sorgen des Lebens zu vergessen und dafür in lauten, oft ausgelassenen Festlichkeiten Ersatz zu suchen. Ganz

besonders die Frauen der höheren Stände, welche ein ungemein eintöniges Leben führten und infolge des beschwerlichen und nicht gefahrlosen Reisens aus der Stadt selten herauskamen, liessen keine kirchliche Feier, kein Familienfest, wie Taufen und Eheschliessungen, vorübergehen, ohne dabei ihre Reize zu zeigen und mit ihren Gewändern zu prunken.

Die Bewohner von Siena standen übrigens in dem Rufe fröhlicher und von Natur aus lebenslustiger Menschen. Sacchetti erzählt, sie hätten gerne viel geredet, Spiel und jede Unterhaltung allem anderen vorgezogen. Ein sienesischer Autor will gefunden haben, dass Siena unter dem zweiten Zeichen des Tierkreises entstanden sei und nur deshalb sei die Bevölkerung so zuvorkommend und gastfrei, beherberge so viele schöne Frauen in seinen Mauern und mache jede Lustbarkeit mit.

Von jeher hat das italienische Volk immer das geliebt, was schön und dem Auge wohlgefällig war. Für Glanz, reiche Farben, frohe Feste und prunkvolle Aufzüge war in Siena reichlich gesorgt. Das Hauptfest, gewissermassen das Nationalfest der Republik, war der Tag Mariä Himmelfahrt, am 15. August gefeiert. An diesem Tage brachten alle Vasallen der Republik der himmlischen Königin ihre Huldigungen dar und zollten der Herrscherin den Tribut ihrer Liebe und Verehrung. Diese Feier bestand wohl schon von Alters her, erhielt aber erst nach der Schlacht bei Montaperti eine besondere Bedeutung und wurde in überaus glanzvoller Weise begangen.

Die Republik erkannte zwar die Oberherrlichkeit des Kaisers an und zahlte ihm auch ihren Tribut, allein das Volk wollte mit dieser Sache nichts zu tun haben und betrachtete sich und die Regierung als zwei ganz verschiedene Personen. Es lebte in der Vorstellung, dass es unmittelbar der Herrschaft der Madonna und nicht der des Kaisers unterstehe, dem gegenüber bloss die Gemeinde als solche Verpflichtungen habe. Der Tribut an den Kaiser wurde durch Banquiers in Silber gezahlt, ganz im Stillen ohne Sang und Klang, der Tribut an die Madonna in besonders feierlicher Weise auf den Altären der Kathedrale niedergelegt. Er bestand in dem besten und ausgiebigsten, was das Land hervorbrachte, in Wachs. Auch dieser Brauch war sehr alt und stammte noch aus der Zeit, wo der Bischof im Namen des Kaisers über Siena regierte und das Volk den Zehent für den Unterhalt der Kirche spendete. Dabei hatte sich in den ersten Zeiten der Republik der Gedanke der kirchlichen Herrschaft

bzw. des bischöflichen Regiments so in das Volk eingelebt, dass die der Republik von den Vasallen dargebrachten Huldigungen eine blose Förmlichkeit waren; in Wirklichkeit galten sie der Mutter Gottes oder vielmehr dem Bischofe. — Später erst, von der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts angefangen, legten die Lehensleute den Treueid vor dem Volke und der Gemeinde ab, was damit zusammenhing, dass jenes nach und nach immer grössere Rechte erlangte.

So übergibt im Jahre 1168 Ildobrandino, Sohn des Grafen Cacciaguerra, den städtischen Konsuln die Burg d'Asciano auf zehn Jahre und etwas später tritt der Conte di Frosina einen Teil seiner Besitzungen der Kommune Siena ab, gleichzeitig gelobend, alljährlich am 15. August zehn Pfund Wachs zu Ehren der Mutter Gottes in der Kathedrale niederlegen zu wollen. Im Jahre 1361 erklärten Bertoldo di Ranunccio und Guido di Cecchi di Ranunccio dei Farneri in ihrem und ihrer Erben Namen einige Schlösser als der Botmässigkeit der Gemeinde unterworfen. Solche Urkunden mit zahlreichen Beispielen, wie die mächtige Ritterschaft entweder der Maria oder dem Volke von Siena. ihre Huldigung darbringt, haben sich bisher viele erhalten.

Der 15. August war demnach im XIII. Jahrhundert der Tag, an dem die Mutter Gottes in der Kathedrale den Untertaneneid entgegennahm. Alle Lehensvasallen kamen dann in die Stadt und brachten ihren Tribut mit, der in einer vorgeschriebenen Anzahl Wachskerzen bestand, die nachträglich zugunsten der Opera del Duomo und zugunsten der Madonna verkauft wurden. In feierlichem Zuge, unter den Klängen der Musik bewegten sich die Huldigenden nach dem Dome, wo sie bereits von der versammelten Signoria erwartet wurden.

Hier beim zweiten Pfeiler rechts stand eine Marmorkanzel, von der aus der Camerlingo del'Opera del Duomo die lehnspflichtigen Städte und Geschlechter dem Range nach aufrief. In reichen Trachten aller Art und in den Farben ihrer Landschaften erschienen da die Massari, die Abgesandten, neben finsteren, reckenhaften Rittern gingen schlichte und ehrbare Bürger friedlich einher. Siena durfte stolz sein, ringsum so viele Schlösser, so viele Gemeinden sich untertan gemacht zu haben. Las doch der Camerlingo so glänzende Namen wie Conti di Santa Fiora, Signori di Campiglia, di Sciarpenna, Cacciaconti, Cacciaguerra, Ardingheschi, Aldobrandeschi, Pannochioschi u. s. f., und das Ablesen der Namen wollte kein Ende nehmen, denn in der

Glanzzeit zählte die Republik zweihundertzweiundzwanzig Vasallen und ein jeder brachte seine Kerzen dar, die sich zu wahren Bergen häuften. Sie waren gross und klein, meist mit Blumen umrankt. Nicht weniger als dreissigtausend Pfund Wachs wurden am 15. August und den folgenden Tagen dem Duomo und zu Ehren der Madonna geopfert. Aber nicht nur Kerzen, sondern auch kostbare Kirchengewänder, Pallien genannt, wurden dargebracht, und davon heisst diese Feier noch bis heute das Pallienfest. Die Stadt Cortona widmete von 1359 an durch fünfunddreissig Jahre ein pelzverbrämtes scharlachrotes Gewand und ein Paradepferd mit scharlachroter Schabrake, während viele andere Städte statt des Pallio ihren Tribut in Gold schickten.

Dieser Huldigungszug war aber bloss die Einleitung zu den darauffolgenden Festlichkeiten und Vergnügungen, welche volle sieben Tage dauerten. Nach dem Gottesdienst im Dome gab die Signoria ein Bankett, zu dem die Bannerträger und Centurionen aller Stadtviertel sowie die Abgesandten der meisten zum Gebiete von Siena gehörigen Städte geladen waren. Abends wurde die Stadt illuminiert, auf dem Platze brannten Pechfässer und auf den umliegenden Höhen loderten Feuer wie am Abend vor dem Johannisfest. Durch drei Tage war Jahrmarkt vor dem Rathause, um das angenehme mit dem nützlichen zu verbinden und den Fremden Gelegenheit zu bieten, ihre Einkäufe zu machen.

Bei diesem Anlasse wurden auch junge Patrizier zu Rittern geschlagen, im Jahre 1341 sogar vierzehn auf einmal und jeder von ihnen trug zur Erhöhung der allgemeinen Festfreude bei, indem er der Sitte gemäss Geld unter das Volk verteilte und Bekannte und Freunde reichlich beschenkte. In dieser Beziehung gelangte ein gewisser Francesco Bandinelli zu besondrer Berühmtheit; von seiner Freigebigkeit und dem Aufwande, den er trieb, werden die Chronisten nicht müde zu erzählen.

Einen Glanzpunkt der Festlichkeiten bildete das berühmte Pallienfest. Es war dies ein Pferderennen, das anfangs ausserhalb der Stadt abgehalten, später aber auf die Piazza verlegt wurde, wo es bis auf den heutigen Tag noch stattfindet. Diese Rennen sollen um das Jahr 1238 eingeführt worden sein. Da sie gewissermassen zur Ehre Mariens abgehalten wurden, trugen die ganzen Spiele mehr einen religiösen Charakter; über die Pferde sprach man Gebete und führte sie in die Kirche, wo der Pfarrer des betreffenden Stadtviertels sie mit Weihwasser besprengte. In

Siena, wo man stets am Althergebrachten festhielt, hat sich diese Sitte bis auf den heutigen Tag erhalten.

Wohl leidenschaftlicher als dem Pallio widmete sich die Bevölkerung dem Kriegsspiel Elmora. Solcher Spiele, in denen die Jugend der toskanischen Städte ein- oder zweimal im Jahre sich ungestraft die Schädel einschlagen durfte, gab es nicht wenige — sie stammten noch aus der Longobardenzeit. So hatte Pisa sein Giuoco del ponte, ein Spiel, wobei zwei feindliche Parteien um den Besitz der Arnobrücke stritten; in Arezzo spielte man wieder mehr das Giuoco del pomo, und in Perugia sowie in Florenz die battaglia de'sassi, gegen die Savonarola so gewaltig eiferte. Doch am verbreitetsten war im XIII. und XIV. Jahrhundert die Elmora.

In Siena fand dieses Spiel auf der Piazza statt. Die Teilnehmer waren mit Lanzen, Holzschwertern und Lederschilden bewaffnet und trugen auf dem Kopfe Schilfhelme. Das Spiel artete bisweilen in eine wirkliche Schlacht aus, in der es oft viele Verwundete gab. Indess durfte nach dem Statut niemand bestraft werden, selbst wenn er den Gegner getötet hatte. Um dabei Excessen vorzubeugen, ergriff man mit der Zeit allerhand Sicherheitsmassregeln, aber ohne jeden Erfolg; denn in ihrer Leidenschaft wussten die Kämpfenden nicht mehr, was sie taten, und alljährlich fielen der Elmora mehrere Menschen zum Opfer, im Jahre 1291 zählte man sogar zehn Tote.

Der Chronist Agnolo di Tura schildert so einen Tag wie folgt: „In Siena fand eine grosse Elmoraschlacht statt zwischen den Stadtvierteln San Martino und Camollia einerseits, und dem Stadtviertel der Città andererseits. Als die Partei aus der „Stadt“ dem Unterliegen nahe war, kamen ihr Haufen aus Casato, von der Piazza Manetti, aus der Casa Scotti und Fonteguerra, die sich mit Steinen bewaffnet hatten, zuhilfe. Man begann von neuem mit Ingrimm zu kämpfen, Brust an Brust; der Tumult war so gross, dass es unmöglich war, dem Handgemenge ein Ende zu machen. Zehn Ritter und viele Leute niederer Herkunft wurden tot vom Platze getragen, die Zahl der Verwundeten aber liess sich schon gar nicht fesstellen. Endlich siegte die Partei di Città, aber nur dem mutigen Eingreifen des Podestà Messer Pino, der sich durch die Menge einen Weg bahnte und die Kämpfenden zwang, die Waffen zu strecken, war es zu verdanken, dass noch grösseres Unglück verhütet wurde“.

Die Elmora reichte noch in die Zeiten Karls des Grossen

zurück und war ein Andenken an die ernsten Kämpfe zwischen der fränkischen Ritterschaft und der Sieneser Bevölkerung. Bei Einfällen der Sarazenen flüchtete nämlich der Adel nach dem befestigten Siena, aber nicht gewohnt, irgendwelche Obrigkeit über sich anzuerkennen, wollte er sich den städtischen Gesetzen nicht fügen, was selbstverständlich zu Streitigkeiten mit der Bürgerschaft führte. Ohne Blutvergiessen ging es dabei selten ab, und gewöhnlich endeten diese Fehden mit der Plünderung der reicheren Häuser.

Minder gefährlich war ein anderes und noch älteres Kampfspiel, das Giuocco della pugna. Wie Livius berichtet, soll nämlich Tarquinius Priscus nach Erbauung des Circus maximus in diesem auch eine „pugna" aufgeführt haben. Die Schauspieler dazu habe er aus Etrurien, namentlich aus der Gegend von Siena kommen lassen, wo dieses Spiel in Uebung war. In der „pugna" bearbeitete man sich lediglich mit den Fäusten, die aber, um die Wucht des Stosses zu schwächen, mit Seidentüchern umwickelt waren. Die Streitenden zerfielen in zwei Parteien, die auf ein Trompetenzeichen über einander herfielen. Zwei Leiter kommandierten von einer Erhöhung aus die Bewegungen. Wenn aber die Kämpfer den Befehlen nicht nachkamen und von der Schlägerei nicht ablassen wollten, begoss man sie aus den Fenstern mit kaltem Wasser oder bewarf sie mit Steinen, um sie zu entwaffnen. Nach Schluss des Kampfes reichten sich die verwundeten Gegner zum Zeichen der Versöhnung die Hände, während die Unverletzten unter Musikbegleitung auf dem Platze einen Tanz aufführten.

Doch nicht immer nahm die Sache ein so gutes Ende, manchmal erhitzten sich die Köpfe und die „Pugna" verwandelte sich, ähnlich wie die Elmora, in einen erbitterten Kampf, wie dies im Jahre 1342 geschah, wo der Podesta und capitano del popolo samt ihren Leuten nicht imstande waren, die Gegner zu trennen, die fortwährend neuen Zuzug erhielten. Die Signori standen ganz ratlos da, und erst dem Bischofe, der, umgeben von der Geistlichkeit, mit dem Kreuze in der Hand an der Spitze einer Prozession erschienen war, gelang es, dem Kampfe ein Ende zu machen. Aber inzwischen waren bereits vier Menschen gefallen und das Gesindel, welches ausser Rand und Band geriet, begann Feuer zu legen und die Häuser zu plündern. Das gefiel dem Pöbel und er merkte es sich für künftige Fälle; denn noch im XV. Jahrhundert glaubten die Sieger in der

„Pugna“ das Recht zu haben, die Weinschenken und Käseladen der Gegenpartei plündern zu dürfen. Ähnlich hielt es die Bevölkerung von Rom für ihr durch Zeit und Sitte geheiligtes Recht, den Vatikan nach dem Tode eines jeden Papstes auszurauben.

Das giuoco del pallone, eine Art foot-ball, war gleichfalls nicht wenig beliebt, namentlich in der späteren Zeit, und die Sienesen waren so darauf versessen, dass während der furchtbarsten Belagerung im Jahre 1555 die Jugend in den vom Kampfe freien Stunden sich auf dem Platze zum Pallonespiel versammelte, obgleich sie der Hunger plagte und feindliche Geschosse alle Augenblicke das Leben bedrohten. Auch in Florenz hatte man eine besondere Vorliebe für dieses Spiel, an dem sich einmal 100 Männer beteiligten, von denen fünfzig gelbe und fünfzig grüne Anzüge trugen. Das Volk spielte pallo mit Holzkugeln, was jetzt noch das gewöhnlichste Spiel der Italiener ist.

Alle diese Spiele bildeten einen wesentlichen Teil der städtischen Einrichtungen, einen stehenden Brauch, der so in Fleisch und Blut der Nation übergegangen war, dass auf ihn sogar die Einteilung der ganzen Stadt in grössere und kleinere Bezirke, „Terzi und Contrade“, zurückzuführen ist. Auch die Verteidigung der Stadt beruhte auf dieser Einteilung.

Jede Contrade hatte ihre eigene Fahne, später bei Festlichkeiten erschien sie auch in eigenen, besonders reich ausgestatteten Trachten und in keiner Stadt Italiens wurde auf diese Gruppierung der Bürgerschaft mehr Gewicht gelegt als in Siena.

Als im XVI. Jahrhundert Stierkämpfe (Caccia de' tori) eingeführt wurden, wohnte die Bevölkerung der einzelnen Stadtbezirke, jede in einer besonderen Tracht (livree, comparse), diesen Vorstellungen bei. — Man war überhaupt auf dieses Schauspiel so erpicht, dass als Grossfürst Ferdinand im Jahre 1590 die Stierkämpfe verbot, die Sienesen dafür Stierrennen veranstalteten. Die Jockeys sassen dabei auf dem Rücken der Tiere und trieben diese zur grössten Schnelligkeit an. — Im Karneval amüsierte man sich sogar mit Eselrennen, die insofern eine gewisse Aehnlichkeit mit dem früheren „giuoco della pugna“ hatten, als sie mit einer allgemeinen Prügelei zu enden pflegten. Man kannte auch noch ein anderes Spiel, das „giuoco delle rombole“, übrigens sowohl für Spieler wie Zuschauer ein äusserst gefährliches Spiel; denn es bestand im Werfen von Steinen, die so geschickt geschleudert werden mussten, dass sie über den Köpfen der Spielenden wirbelten. Namentlich die Geistlichkeit gab sich alle erdenkliche Mühe,

dieses Spiel zu unterdrücken. Die liebe Jugend suchte sich nämlich meistens die freien Plätze um die Kirche für die „rombole" aus, was den Kirchenbesuch nur stören konnte. Würfel, Karten, überhaupt Hazardspiele aller Art wurden leidenschaftlich gespielt und waren im ganzen Mittelalter ein weit verbreitetes Laster.

Die beliebtesten Kartenspiele waren Hombre (giuoco del ombre) und Tarok. Letzteres soll Francesco Antelminelli Castracani Fabbia, Fürst von Pisa, gegen Ende des XIV. Jahrhunderts noch vervollkommnet haben. Die Karten enthielten oft Bildnisse von Heiligen und Päpsten.

Gewürfelt (giuoco dei dadi) wurde überall, wo sich nur einige Männer zusammenfanden: in der Wirtsstube, im Winkelgässchen, in Privathäusern und im Kloster. Meistens spielte man mit drei Würfeln, a zara, ad azardum oder murbiola.

Im Jahre 1232 verbot der Bischof Buonfiglio von Siena seiner Geistlichkeit unter Androhung des Bannes, öffentlich zu spielen. Der Kardinal Peter von Amiens liess sogar den Bischof von Florenz zur Busse dafür, dass er Würfel gespielt, dreimal die Psalmen Davids hersagen, zwölf Greisen die Füsse waschen und jedem eine Goldmünze geben. Trotzdem waren alle diese Verbote vergebens. Um wenigstens einigermassen die Spieler kontrollieren zu können, hielten es die Gemeinden für geratener, Lizenzen herauszugeben, wonach das Spielen in gewissen Häusern erlaubt war. In Siena hiessen diese kleinen Spielhäuser „Baratterie".

Einem solchen Hause stand der Barattiere vor, eine wohl weniger achtbare, dafür aber im Rathause umso besser angeschriebene Persönlichkeit. Die Obrigkeit gebrauchte nämlich diese offiziellen Kneipenwirte zu allerhand Diensten, zum Einziehen von Strafgeldern und überhaupt zur Ausführung von Aufträgen, für die nicht so leicht jemand zu finden war.

In einer Stadt wie Bologna, wo sehr viele junge Leute lebten, führte die Oberaufsicht über sämtliche Spielkneipen ein von der Gemeinde eingesetzter „càpo", der vom Publikum den witzigen Beinamen „Podestà di giuoco" erhielt.

Die Barattieri bildeten übrigens einen Teil der Stadtmiliz und hatten eine eigene Fahne. Dies bestätigen die Bücher der Biccherna, denen zufolge dem berühmten Maler Guido drei Lire und fünf Soldi für das Malen einer Bandiera di Baratteria gezahlt worden sind.

Endlich ist noch die Jagd zu erwähnen, welche gleichfalls

zu den gewohnten Beschäftigungen der Ritterschaft gehörte. In den Maremmen wimmelte es von Hirschen und Füchsen. Hier wurden auch die meisten Jagden abgehalten. Wenn man dem Dichter Folgore di San Geminiano glauben darf, der uns in einem seiner Sonette eine solche Jagdgesellschaft und ihre Ausrüstung sehr anschaulich schildert, so gewinnt es den Anschein, als ob es sich bei diesen Jagdausflügen mehr um die Vorbereitungen gehandelt hätte und weniger um die eigentliche Jagd.

Zugleich mit dem Aufschwunge, den das städtische Leben nahm, zuleich mit der wachsenden Freiheit bildeten sich allmählich allerhand gesellige Vereine, namentlich unter der reicheren Jugend. Diese Gesellschaften welche, wie uns Buoncompagno in seiner Schrift „Cedrus" erzählt, im XIII. Jahrhundert in vielen Gegenden Italiens und insbesondere in Toskana entstanden sind, verfolgten ausschliesslich Vergnügungs- und Unterhaltungszwecke. Sie traten unter verschiedenen Namen auf, und nannten sich bald: „der Falkenbund", „die Gesellschaft der Löwen", „der Verein des runden Tisches" oder wie schon immer. Alle hatten aber das Eine gemeinsam, dass ihre Mitglieder — und fast in jeder Stadt gehörten die Männer dem einen oder dem anderen Klub an — unter Eid zur strengsten Geheimhaltung verpflichtet waren, und das nicht ganz mit Unrecht; da in diesen Vereinen Liederlichkeit, Verführung der Frauen, Kartenspiel und Würfellust die Hauptbeschäftigung waren, hatten sie auch allen Grund, die Signoria und die Geistlichkeit zu fürchten.

Alle diese Klubs hatten eigene notarielle Statuten, „Brevia" genannt, und daher stammt auch die Redensart bei der Aufnahme eines neuen Gesellschaftsmitgliedes „juravit ad nostrum breve".

Nicht selten zog die Klubjugend auch in den Gassen umher und sang dabei allerlei Liebeslieder, „serventesi", „sonetti", oft aus dem Stegreif.

Der Minnedienst, dessen Ursprung in Südfrankreich zu suchen ist und der die italienischen Sitten nicht wenig beeinflusst hat, trat auch bei öffentlichen Festlichkeiten zutage. Im Juni 1284, am Tage des heiligen Johannes des Täufers — so schreibt Villani in seiner Chronik — hatte sich in Florenz, hauptsächlich auf Veranlassung der Familie de Rossi, eine Gesellschaft gebildet, bestehend aus mehr als tausend Personen, die an nichts anderes dachten, als an Vergnügungen, Spiel, und Tanz mit Weibern aus dem Volke. Ihre Mitglieder kleideten sich weiss und hatten

zum Vorsteher einen „Meister der Liebe". Auf diese Weise unterhielt man sich nahezu zwei Monate, und selbst aus der Umgebung von Florenz kamen Ritter und Jongleure, um an diesen Vergnügungen teilzunehmen. Dann waren in der Stadt oft gegen dreihundert lustige Ritter und viele Klubs fröhlicher Jugend beisammen, die vom Morgen bis zum Abend tafelten und die Musik spielen liessen, wobei sie die Musikanten mit kostbaren Kleidern beschenkten. Wenn aber ein fremder Ritter sich in Florenz ankündigte, wetteiferte alles, um ihn einzuladen, und man leistete ihm in und ausserhalb der Stadt zu Pferde Gesellschaft.

Aehnlich bestanden auch Geselligkeitsvereine von Frauen und Mädchen. Mit Guirlanden bekränzt, mit dem Ritter der Liebe an der Spitze, so zogen sie durch die Strassen in schöner Ordnung, tanzend und sich ihrer Jugend freuend.

Ganz Toskana feierte ferner das Maifest, das Fest „di calendi maggio", welches der bereits mehrfach erwähnte „Signor d'amore" leitete; in Bologna präsidierte eine Frau, Maigräfin, „contessa di maggio" genannt, in Modena und Ferrara eine Maikönigin, „regina di maggio". Regelmässig wurde am ersten Mai entweder vor einem Porticus oder am Stadttor eine Tribüne errichtet, mit Sammt oder Damast ausgeschlagen, mit Blumen- und Laubgewinden geschmückt. Dort sass dann auf dem „Throne" ein hübsches Mädchen, „die Königin", mit einer Krone oder einem Diadem auf dem schönen Kopfe. Eine Gruppe junger Gespielinnen umkreiste sie im Tanz, sang und nahm Geschenke von den Vorübergehenden in Empfang.

Noch gegen Ende des XV. Jahrhunderts wurden verschiedene „Canzone die maggio" gedruckt und in den Strassen gesungen. Eine schloss beispielsweise mit der Strophe:

> Fate onor alla contessa,
> Voi ch'andate per la via,
> Ch'acciò ch'ella vista sia
> Qua su in alto l'abbiam messa,
> Fate onor alla contessa.

Eine wichtige Rolle spielten dabei offenbar die „Geschenke"; oft sammelte ein ganzer Schwarm von Kindern Geld für die „contessa" ein. Möglicherweise war dies auch eine Art, hübsche arme Mädchen auszustatten.

Mehr sinnig, wenn auch weniger einträglich, war eine andere Art, die „donna amata" zu beschenken. Dabei wurden schöne,

mit frischem Laub und bunten Bändern reich geschmückte Zweige vor das Fenster oder die Tür der Herzallerliebsten gestellt, Canzonen (sogenannte maggiolette) gesungen, und ihr zu Ehren getanzt — man brachte ihr eine Maiserenade.

Alle diese öffentlichen Feste waren für die Italiener in erster Linie Volksfeste und unterscheiden sich darin ganz wesentlich von ähnlichen Veranstaltungen im Norden. Obgleich die Fremden, die „Barbaren“, bei den Italienern das Lehenswesen eingeführt hatten und mit ihm eine ganze Stufenleiter von Rittern, Grafen und Markgrafen, ist die italienische Gesellschaft doch bei weitem demokratischer geblieben, als irgend eine andere. Als ein Ausdruck dieser Idee der Gleichheit, wie sie namentlich bei den öffentlichen Spielen hervortrat, mag die Maske gelten, die zur Zeit des Karnevals im Gebrauch war. Unter ihr schwanden die Standesunterschiede, sie brachte alle Klassen einander näher, Humor, Witz und Geschicklichkeit gaben dabei den Ausschlag. Vom ersten Jänner bis zum Schluss des Karnevals durfte jedermann eine Maske tragen; nur Weiber von leichtem Lebenswandel waren davon ausgeschlossen und mussten das Gesicht frei lassen. Die verschiedenartigsten Masken waren in Gebrauch, meistens aber sollten sie das menschliche Gesicht nachahmen. Berühmt durch seine Masken war namentlich Bologna.

Im Sommer reisten die reicheren Familien genau wie heute in die Bäder, an denen im Gebiete von Siena kein Mangel war, so nach Petriolo, Macerato, Vignone, Rapolano oder Ofano. Insbesondere die Frauen brachten ihre Zeit mit Vorliebe in den Badeorten zu, weil sie dort mehr Freiheit genossen als in der Stadt. Am meisten besucht waren Petriolo und Macerato. Mit einem ganzen Tross von Dienerschaft, Last- und Reittieren zog man in diese Bäder, die sich auch bei den Florentinern, Pisanern und den Bürgern von Lucca einer grossen Beliebtheit erfreuten. Man wohnte unter Zelten, führte eigene Küche, machte Ausflüge und unterhielt sich auf das Beste. Bei diesen Gelegenheiten wurden auch allerlei Liebschaften angeknüpft. Namentlich Petriolo galt als ein Ort, wo es besonders leicht war, Töchter unter die Haube zu bringen. Auch Caterina Benincasa wurde von ihren Eltern ins Bad geführt, um ihr die Klostergedanken zu vertreiben und sie für die Welt — vielleicht in der Gestalt eines jungen Sienesen — zu retten. Von Luxus und Komfort war in diesen Orten selbstverständlich keine Rede. In Petriolo waren des Nachts die Bäder nur durch zwei Lampen erleuchtet, eine brannte in der Männer-

abteilung und die andere in der Frauenabteilung. In Macerato gar war nur eine Laterne an der Scheidemauer zwischen beiden Abteilungen angebracht, die beste Gelegenheit für Liebesabenteuer.

IV.

Von grosser Bedeutung im Leben des sienesischen Volkes waren auch die kirchlichen Schauspiele, die mit der Zeit verschiedene Wandlungen durchgemacht hatten. Die Kirche war von jeher bestrebt, die Vorliebe des Volkes für Spiele und Schaustellungen der Religion dienstbar zu machen, umsomehr, als diese Spiele, soweit sie sich noch aus der Römerzeit erhalten hatten, meist in allerlei Ausschweifungen ausgeartet waren. Durch alle mittelalterlichen Volksfeste, die mit der Religion in Verbindung stehen, geht die Erinnerung an das frühere Heidentum. So fanden am Feste „Mariä Himmelfahrt“ Pferderennen statt, in der Weihnachtsnacht wurden wahre Bacchanalien gefeiert und in den Strassen allerhand Unfug getrieben; an den Tagen der heiligen Märtyrer fanden Ansammlungen von Weibern statt, welche schamlose Lieder, turpia et obscoena cantica, sangen und auf den Plätzen unterhielten Jongleure das Volk mit unanständigen Liedern, die sie mit nicht misszudeutenden Geberden begleiteten. Die liturgischen Dramen bestanden grösstenteils aus Versen, die aus Werken griechischer Schriftsteller, wie Menander, Euripides u. a. zusammengestoppelt waren; in der Passionsvorstellung „Christus patiens“ sprach Maria eher wie eine Medea oder wie Phädra, aber nicht wie die Mutter Christi. In diesem Drama waren übrigens 1263 Verse aus verschiedenen Werken des Euripides teils direkt abgeschrieben, teils umgearbeitet.

Dieser tief eingebürgerten Unsitte zu steuern, war nicht leicht, zumal in Italien, wo die heidnischen Traditionen sich mächtiger und lebendiger geltend machten als in den Ländern der „Barbaren“. Während wir in Frankreich, namentlich in der Provence, schon in der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts die spätere Form des kirchlichen Dramas antreffen, das in den sog. Mysterien ganz frei von heidnischen Anschauungen ist, werden solche in Siena erst im Jahre 1200 zum erstenmal erwähnt.

In Italien nannte man diese Mysterien „Representazione sacra.“ Obwohl nun diese liturgischen Dramen keineswegs zur eigentlichen Liturgie gehörten, so standen sie doch in so engem

Zusammenhange mit allem, was die Kirche betraf, dass man sie füglich dieser zurechnen konnte. Die Aufführungen bestanden aus szenischen Darstellungen mit Gesang und behandelten die Hauptstoffe der Bibel: die Geburt, das Leiden und die Auferstehung Christi; später erweitert sich deren Inhalt und Form, ausser den Bibelszenen kommen auch solche aus dem Leben der Heiligen vor. Sie stehen zwar auch jetzt noch unter dem Einflusse der Geistlichkeit, zugleich aber beginnt das Weltliche in ihnen zu überwiegen. Die Vorstellungen finden nicht mehr ausschliesslich in der Kirche statt, sondern bald unter dem Portikus der Kafedrale, bald auf dem Friedhofe oder dem Rathausplatze. Dieser Uebergang vollzog sich natürlich nur ganz allmählich. In Siena fand bereits am Charfreitag des Jahres 1200 auf Anordnung der Gemeinde eine Darstellung der Passion des Herrn statt, wobei von dem Publikum zugunsten der Schauspieler eine Eintrittsgebühr erhoben wurde. Einer ähnlichen Vorstellung begegnen wir im Jahre 1257. Von dieser wird uns ein interessantes Detail überliefert: Christus auf dem Kreuze wurde nämlich von einem Knaben dargestellt, puer, qui fuit positus in cruce loco Domini. Interessant ist dabei der Umstand, dass der Knabe gegen Vergütung spielte.

Einen schon ganz anderen, mehr weltlichen und zeitgemässen Charakter zeigt eine Vorstellung aus dem Jahre 1273.

Ambrogio Sansedoni, ein Mann von grosser Frömmigkeit, der später heilig gesprochen wurde und einer der begütertsten Familien Sienas angehörte, sollte aus Rom heimkehren, wo er mit einem anderen sienesischen Abgesandten vom Papste die Aufhebung des Kirchenbanns erwirkt hatte, der noch aus der Zeit Konradins auf Siena lastete. Man wollte ihm in besonders feierlicher Weise danken und gleichzeitig der allgemeinen Freude anlässlich eines so glücklichen Ereignisses Ausdruck geben. Als daher der päpstliche Nuntius das den Bann lösende Breve überbrachte, wurde dies mit einem Gottesdienst und einer Prozession gefeiert, alle Glocken wurden geläutet und von den Signori nove auf die Dauer von acht Tagen allerhand Festlichkeiten, verbunden mit Schaustellungen, Rennen und Maskenzügen, angeordnet. Ambroggio selbst, ein Mann von bescheidener Sinnesart, war wohl damit nicht ganz einverstanden, denn auf die Nachricht von dem Gepränge, mit dem er empfangen werden sollte, verzögerte er seine Ankunft und blieb den Festen fern. Indes wurde die Feier seitdem alljährlich und später am Todestage des Sansedoni wiederholt. Wir besitzen zwar nur eine Schilderung derselben aus

späterer Zeit[1]), da aber die ursprüngliche Feier im Jahre 1273 in den Hauptzügen sich gewiss ähnlich abgespielt hat, mag sie hier folgen: auf dem Platze vor dem Rathause wurde eine Tribüne errichtet, auf der sich eine Art Gewölbe befand, welches auf Säulen ruhte und die päpstlichen Prunkgemächer vorstellen sollte. Die Spitze des Baues krönte eine grosse Blume, deren Blüten noch nicht entfaltet waren; sie stand durch einen Draht mit dem Rathause in Verbindung. Unterhalb der Tribüne, ungefähr in der Mitte des Platzes, breiteten sich künstliche Felsen und Höhlen aus, zu deren Anfertigung man bemaltes Holz benutzte und die in einem grünen Walde lagen. Darinnen nun wimmelte es von Teufeln und Drachen, und Riesenschlangen wanden sich auf dem Boden.

Zur festgesetzten Stunde kam dann, an dem Drahte herabgleitend, eine weisse Taube mit einer Flamme im Schnabel herangeflogen und entzündete die Blüte, der ein Engel entschwebte und den Beginn der Vorstellung ankündigte.

Sodann erschien der Papst auf der Szene, umgeben von seinen Kardinälen, Engelschören, Prälaten und dem ganzen Hofstaate, alle in prachtvollen Kostümen. Jetzt trat der Frater Ambroggio vor den Papst, warf sich zugleich mit dem bei der Kurie akkreditierten Sieneser Gesandten dem Oberhaupte der Kirche zu Füssen, flehte um Mitleid und Erbarmen und brachte dann die Bitten und Wünsche seiner Vaterstadt vor. Der Papst willfahrte diesen Bitten und nun stimmten die Engelschöre unter Begleitung verschiedener Instrumente Hymnen zur Ehre Gottes und der Jungfrau Maria an, wandten sich dann zum Volke, dankten in „wunderbaren Versen" Gott für die übergrosse Gnade, die er Siena erwiesen, und gelobten dem Schöpfer, das Volk von Siena werde von nun an der Kirche ewige Treue bewahren. Die Engel vertraten hier gewissermassen die antiken Chöre. Damit war der erste Akt der Vorstellung zu Ende.

Nach einer kurzen Pause begann der zweite Akt damit, dass sich ein Engel an einem Seile von der Spitze des päpstlichen Palastes herabliess, über den Höhlen der Dämonen schwebte und in grauenerregendem Gesange ihr Verdammungsurteil verkündete. Im selben Augenblicke erhob sich ein Höllenlärm, man schlug auf die Belagerungsmaschinen, und als nun die erschreckten Teufel,

[1]) A. d'Ancona. Origini del Teatro italiano. Torino 1891. B. I s. 100.

Drachen und all' das Gewürm aus den Höhlen hervorkroch, stürzte sich auf sie eine begeisterte Schar von Engeln in voller Rüstung, darunter zwei zu Rosse. Nach kurzem Ringen zerstoben die Teufel wie Spreu vor dem Winde. Die Schlangen und Drachen aber lagen erschlagen auf dem Boden. Dies sollte die Befreiung der Sienesen von der Herrschaft der bösen Geister und aus der Gewalt des Satans versinnbildlichen. Die Aufhebung des Interdiktes führte wiederum zur Versöhnung mit Gott und der Herrschaft der Kirche.

Doch der Heiligkeit Sansedonis und seinem uneigennützigen Patriotismus gebührte noch eine besondere Ehrung. Deshalb erscheint der Papst ein zweitesmal auf der Tribüne, heisst ihn von Land zu Land ziehen, um die Völker durch seine Beredsamkeit zu einem Kreuzzuge gegen die Ungläubigen anzufeuern und das heilige Land ihren Klauen zu entreissen. Nun wechselt die Szene und Ambroggio vollzieht die päpstlichen Aufträge. Wie er aber durch wildes, unwirtliches Land kommt, begegnet ihm ein Einsiedler, mit dem er bekannt wird. Dieser sucht in ihm Hochmut und Ehrgeiz zu wecken und will ihn überreden, nach hohen kirchlichen Würden zu streben, um ihn so vom Pfade der Selbstverleugnung und Demut abzubringen. Der Einsiedler ist niemand anderer als Satan der Verführer. Doch der tugendstarke Sienese unterliegt nicht den Versuchungen. Unzufrieden entweicht der Teufel, an seiner Stelle erscheint ein Engel und kündigt in schönem Gesang den Schluss der Vorstellung an.

Die weitere Entwicklung der dramatischen Aufführungen beeinflusste die ursprünglich lyrischen, später dramatischen Laudes, fromme Gesänge, die nach 1260 umbrischen Flagellanten ihre Entstehung verdankten, doch blieb der ganze Apparat dieser „heiligen Vorstellungen“ bis ins XVI. Jahrhundert wenig verändert, nur die Kunst der Regie entwickelte sich immer mehr und erhob sich in Verbindung mit der Dekoration zu wahrhaft künstlerischer Vollendung. Insbesondere den Florentiner Dekorateuren ging im XIV. und XV. Jahrhundert ein bedeutender Ruf voraus, so dass die Städte bei festlichen Veranstaltungen sich förmlich um sie rissen.

Die Erhebung eines Sienesen zu hohen kirchlichen Würden, oder der Durchzug des Kaisers boten immer Anlass zu aussergewöhnlichen Festlichkeiten, ohne dass deshalb die alljährlich gewohnten Feste unterblieben wären. Als der Kardinal Piccolomini unter dem Namen Pius III. im Jahre 1503 den päpst-

lichen Stuhl bestieg, war ganz Siena des Jubels voll. Wiederum erhob sich auf dem Campo eine Tribüne, wiederum begann die Festvorstellung damit, dass ein weisses Taubenpaar dem noch nicht ganz erschlossenen Blütenkelche einer Blume entschwebte und ein Engel den Beginn ankündigte. In der Mitte der Tribüne thronte, wie auf den Gemälden der Sieneser-Schule, die Madonna, umringt von einem Engelschor und den sienesischen Heiligen, dem hl. Bernardino und der hl. Katarina. Vor der Mutter Gottes kniete ein Priester, den neuen Papst vorstellend, und rief singend, umgeben vom ganzen päpstlichen Hofstaate, die Madonna an, sie möge ihm Kraft zur Leitung der Kirche verleihen. La vergine antwortete ebenfalls singend, worauf dann die Chöre der Engel und Heiligen einfielen. Damit schloss die Einleitung, worauf die eigentliche Handlung, die Krönung des Papstes begann, die mit der grössten Prachtentfaltung gefeiert wurde.

III. Abschnitt.

Donna Angelicata-Madonnenkult.

I.

Hundert Jahre früher, als die italienischen Städte sich von den Fesseln des Feudalismus loszumachen begannen, hatte Frankreich schon seine freien Gemeinden unter dem Schutze königlicher Privilegien. Gegen die übermächtigen Vasallen warb der König bei den mächtig aufstrebenden Städten Bundesgenossen. Zivilisation und Freiheit, gewannen dabei. Tatsächlich hatten die grossen französischen Kommunen bereits in der zweiten Hälfte des XI. Jahrhunderts ihre Volksversammlungen, ihre aus freier Wahl hervorgegangenen Behörden, ihren „Beffroi", dessen Glocke den Beginn einer neuen Zeit mit neuen Ideen und neuen sozialen Einrichtungen ankündigte.

Nordfrankreich war unter der zwar strengen, aber gerechten Hand Karls des Grossen zu einem starken staatlichen Organismus herangewachsen und ist damit sozusagen auf den Trümmern des kosmopolitischen Kaisertums zum Schöpfer des Begriffes der Vaterlandsliebe, der Nationalidee geworden. Ihren prägnantesten Ausdruck fand diese Idee in dem Helden Roland, der in den Gebirgspässen von Roncevaux für die „terre libre de France" sein Leben gelassen hatte. Die Macht dieser Idee war so gross, dass Roland nicht nur zum Nationalhelden Frankreichs wurde, sondern zum Helden ganz Westeuropas und überhaupt aller Völker, welche die mittelalterlichen Bande zu sprengen suchten. Ihn besangen die Deutschen, ihn besang auch England, sein Name hallte wider in den Felsengebirgen Spaniens und in den Apenninen Italiens. Das Rolandslied rief so viele Nachahmungen hervor, so viele Heldengedichte, dass nicht einmal Virgil einen

grösseren Einfluss auf die Weltliteratur ausgeübt hat als jenes Epos. Es war das erste Gedicht, welches eine erschöpfende Darstellung alles dessen enthielt, was das französische Rittertum jemals Schönes hervorzubringen vermochte.

Hand in Hand mit der Blüte des Rittertums ging die Verherrlichung der Frau, der Hüterin des häuslichen Herdes und nationaler Denkart. Das Rittertum trat für die Freiheit und Würde des Weibes ein, erhob dasselbe nicht bloss zum Range der römischen Matrone, sondern umwob es noch überdies mit einem Zauber der Poesie, von dem die antike Welt keine Ahnung hatte.

Nachdem diese Verehrung der Frau in Südfrankreich ihren Höhepunkt erreicht hatte, sank sie allmählich zu einer mehr künstlichen Anbetung herab, was selbstverständlich nicht ohne Einfluss auf das benachbarte Italien blieb.

Im XIII. Jahrhundert überschwemmten ganze Scharen französischer Troubadours Ligurien, die Lombardei und Toskana. Montferrat und der Hof der Este wurden zum Mittelpunkte provençalischer Poesie. Der Markgraf Bonifaz II. von Montferrat, die Markgrafen Malespina, Azzo VI. und Azzo VII. umgaben sich mit einem ganzen Kranze fremder Sänger. Arles und die Grafschaft Forcalquier waren kaiserliche Lehen und standen als solche in fortwährender Verbindung mit dem Kaisertum. Als sich daher Friedrich II. im Jahre 1238 in Turin aufhielt, fanden sich viele provençalische Herren ein, um ihn zu begrüssen, unter anderen besuchte ihn auch die junge Witwe des Grafen Andreas von Vienne.

. . . la bella Beatrix
de Vianes ab la fresca color.

Ueberhaupt drang am Hofe Friedrichs II. die provençalische Poesie ein „come acqua nella spugna“, wie Wasser in den Schwamm, sagt ein italienischer Autor.

Constanza d'Aragona, die Gemahlin Friedrichs, war die Tochter eines der grössten Gönner der Troubadours, Alfons II., und als ihr Bruder sie im Jahre 1209 nach Palermo begleitete, zog mit ihm eine „grande compagna de ricos hombres y cavalleros aragones y catalanes y del condado de la Provenca“.

Auch die Kaufleute von Siena, Pisa, Lucca und Florenz nahmen auf ihren häufigen Geschäftsreisen nach der Provence viel von den Sitten des poetischen Volkes an und schrieben auf ihre Rechnungen Sirventes und Pastorelle ab.

Es kam so weit, dass neben den französischen Troubadours, die Italien regelmässig besuchten, geborene Italiener Chansons in provençalischer Sprache dichteten. So brachte Genua, die nächste Nachbarin der Provence, mehrere Troubadours hervor, unter anderen Bonifacio, Calvo, Lanfranc Cigala, Simon Doria und Perceval Doria, in Venedig schrieb Bartolomeo Zorgi in der Mundart der Provence, in Mantua Sordel, in Ferrara Ferrari; ebenso verfasste Friedrich III., König von Sicilien, Lieder in dieser Mundart. Der berühmteste unter ihnen war Paul Lanfranc aus Pistoja. Auch zwei Podesten von Siena, Ponçus Amati (i. J. 1221) und Arrigo Testa (i. J. 1229), waren bekannte Troubadours.

Überhaupt stand die ganze italienische Poesie des XIII. Jahrhunderts unter dem Einflusse der Provence und ahmte diese in Form und Inhalt nach. — Es liegt auf der Hand, dass die italienische Lyrik zunächst darunter leiden musste, umsomehr, als dieser Einfluss sich gerade zu einer Zeit am stärksten äusserte, wo die Poesie der Troubadours bereits dem Verfalle entgegenging und die lyrische Form allmählich einen didaktischen Charakter angenommen hatte. Gleichwohl gibt es kaum eine Literatur, die sich bei ihrem Niedergange durch eine erschreckendere Gedankenlosigkeit ausgezeichnet hätte als gerade die provençalische. Wenn man dieses gereimte Wortgeklingel liest, hält es oft schwer, zu glauben, dass Männer wie Friedrich II. daran Geschmack finden konnten. Die Sache lässt sich nur so erklären, dass die Mehrzahl dieser poetischen Ergüsse bestimmt war, in Musik gesetzt zu werden, wobei das eigentliche Gedicht eine ganz untergeordnete Bedeutung hatte.

Im übrigen ist die streng lyrische bezw. lyrisch didaktische Poesie genau von den Gesängen politischen Inhalts — sirventes genannt — zu unterscheiden. Letztere wurden im Munde der fahrenden Sänger, die im ganzen Lande umherzogen, zum Echo der öffentlichen Meinung. In einer Zeit, wo man noch keine Zeitungen kannte, gaben sie, entweder in die panegyrische Form gekleidet oder als beissende Satyre, ein vortreffliches Agitationsmittel ab. Den damaligen Fürsten, namentlich Friedrich II., war dies genau bekannt und deshalb erfreuten sich auch die Troubadours ihrer besonderen Gunst. Einer von ihnen — Goberto il monaco di Poncibot mit Namen — machte hieraus kein Hehl und redete Friedrich in einem seiner Gedichte direkt mit den Worten an: „Dein Ruhm, o Kaiser! wächst von Tag zu Tag, denn die Troubadours preisen deine Verdienste“. Wieder ein anderer

sucht die Gunst einer schönen Marquise in folgender für Friedrich schmeichelhafte Weise zu gewinnen: „Wüsste der Kaiser“, also lässt er sich vernehmen, „wie kalt du mich behandelst, so würde dieser grosse Herrscher in seinem Edelmut dich bitten, mir dein Herz zu schenken.“

Sehen wir jedoch von dieser Art Lyrik und dem rein höfischen Wesen, welches die ganze spätere provençalische Literatur beherrschte, ab, so finden wir namentlich in der zweiten Hälfte des XII. und zu Beginn des XIII. Jahrhunderts, doch auch wieder grosse zivilisatorische Gedanken vertreten, Gedanken, welche unzweifelhaft die ganze italienische Kultur günstig beeinflussten und auch heute noch sittlich veredelnd auf die Menschheit wirken. Das Preisen idealer Liebe, das Entflammen des menschlichen Herzens zu höchster Begeisterung erzeugte eine solche Glut der Gefühle, dass die ganze Menschheit sich an diesem Feuer erwärmen konnte.

Diese Wiedergeburt und Veredelung des menschlichen Herzens ging dem Wiedererwachen der Wissenschaften und Künste voraus und hatte nichts gemein mit der Ueberlieferung des klassischen Altertums, sie war ein Produkt des Christentums und vorzüglich der französischen mittelalterlichen Gesellschaft.

Während aber der Ausdruck dieser Empfindungen in Frankreich einen weltlich-ritterlichen Charakter bewahrte, erschien er in Italien durch Aufnahme der damals herrschenden religiösen und philosophischen Ansichten mehr durchgeistigt. Erst auf italienischem Boden erhält der aus Frankreich herübergebrachte Edelstein durch Träumer und Dichter, wie Jacopone, der heilige Franciscus und Dante, seine richtige Fassung, indem sie ihn im Lichtscheine der Religion und Philosophie erstrahlen lassen.

In der Gedankenwelt, in der sich diese erhabenen Geister bewegen, verschwindet das Ideal des irdischen Weibes mit all seiner Liebe, Güte und Barmherzigkeit, um dem himmlischen Platz zu machen, das sich Gott selber nähern darf, die Leiden der Menschheit zu lindern.

Das also idealisierte Weib, die so idealisierte Liebe wird dann zur Haupttriebfeder, um die Herzen zu veredeln, die rauhen Sitten zu mildern und den rohen Sinn der mittelalterlichen Gesellschaft allgemein menschlichen Regungen näher zu bringen.

Ueber das Wesen dieser Liebesideale zur Zeit als Italien sie von Frankreich übernahm, gibt uns Franz da Barberino, ein

florentinischer Dichter, der in den Jahren 1309 bis 1313 in Frankreich lebte, höchst wertvolle und authentische Aufschlüsse. Seine Hauptwerke sind die Documenti d'amore, in Versen geschrieben, und eine Abhandlung in Prosa: Le reggimento e costumi di donna. Darin erhebt er sich wohl nicht zur Höhe der Anschauungen eines Petrarca oder Dante, zeigt sich aber als ein genauer Kenner der provençalischen Literatur, die er so eifrig studierte, dass er unfreiwillig zu ihrem Nachahmer geworden ist und sich namentlich ihre didaktischen Formen angeeignet hat.

Somit wäre die Liebe nach den Vorstellungen der früheren Troubadours jenes dunkle, geheimnisvolle Gefühl, welches alle unsere Gedanken gefangen nimmt, unser Leben ausfüllt und unser ganzes Sinnen und Trachten auf einen einzigen Gegenstand hinlenkt. Dieses Gefühl verleiht der Seele Adel und erhöht ihre Würde, potenziert ihren Wert. Die Liebe ist die Wurzel alles Guten. Um sich dem geliebten Wesen nähern zu dürfen, seine Gunst zu erringen und sich seiner würdig zu erweisen, spornt der Mann alle seine Kräfte an, deren er nur irgendwie fähig ist. Je tiefer seine Leidenschaft, je begehrenswerter das angebetete Ideal, dem er sein Leben weiht, umsomehr strebt er nach Vollkommenheit. Wer aufrichtig liebt, will alle überflügeln, will es allen zuvortun. Die Liebe ist demnach die Quelle aller Tugend. Liebe verwandelt Hochmut in Demut; die sich fürchten, werden Helden. Liebe schärft den Verstand und vermag selbst aus dem Toren einen Weisen zu machen. Ohne Liebe kann man kein tapferer Ritter sein.

Wie aber ist jene ursprüngliche Reinheit und Lauterkeit der Gefühle auch in der Folge zu bewahren? Denn nicht immer vertragen sich diese im weiteren Verlaufe mit den höchsten Geboten der Sittlichkeit. Oft führt Liebe zum Verrat und zerreisst die geheiligtesten Bande ehelicher Treue, um zuletzt im sinnlichen Genusse unterzugehen.

Die Troubadours der ersten Zeit sind in dieser Hinsicht noch durchaus aufrichtig. Sie lassen Ideal Ideal sein und geben der Natur, was der Natur gebührt. — „Nei poeti provenzali troviamo una continua progressione di disideri, che in maniera più o meno gentile tende sempre al possedimento del corpo.“

„Im Garten unter wilden Rosen,“ singt ein weiblicher Troubadour unbekannten Namens, „sass die Donna mit dem Freund' als leider die Wächterin rief, die Morgenröte gehe auf. O Gott! o Gott! ein so früher Morgen!“

„Gäbe doch der Himmel, dass die Nacht noch länger weile, dass die Stunde des Abschieds noch nicht schlage, dass die Duenna die Morgenröte nicht erblicke. O Gott! o mein Gott, diese frühe Morgenröte.“ —

Oy dieus! oy dieus! de l'alba tan tost ve . . .

Das ist noch ein Lied der irdischen Liebe. Aber in dem Masse als die Gefühle zarter, verfeinerter werden, in dem Masse als die Liebe sich zu einem philosophischen System ausbildet, wollen die Dichter auch konsequenter sein. Sie sagen daher, entweder ist die Liebe der Anfang, der Born alles Guten, und dann kann sie auch keine solchen Rohheiten im Gefolge haben, die jedweder Moral und Religion Hohn sprechen — oder aber sie beruht auf falschen Grundsätzen, und dann ist sie ein unhaltbarer Begriff.

Damit erreicht aber auch die Poesie der Troubadours ihren Höhepunkt; denn sobald sie nur beginnt, sich ethische Fragen zu stellen, verliert sie den Boden unter den Füssen, büsst an Gehalt und Frische ein, fällt ab und klingt in leere Höflichkeitsphrasen aus. Die Liebe der späteren Troubadours ist eine Liebe mit Vorbehalt, mit engbegrenztem Rahmen, eine geschlechtslose Liebe.

In Nachahmung der Provençalen wollten auch manche italienische Sänger den Begriff einer nicht mit dem Makel der Erbsünde behafteten Liebe in ihre Literatur einführen.

Sie lehrten demgemäss, nur im leidenschaftlichen Wollen des Guten, im Streben nach Tugend, gehoben durch höfisches Wesen und ritterlichen Sinn, bestände die Liebe.

Auch für Barberino ist die Liebe das kristallisierte „Gute“; niemand kann ihr dienen, der nicht tugendhaft ist, und was immer der Ehre widerspricht, kann nicht aus Liebe hervorgehen. Wer behauptet, dass er eine Frau liebe, und von ihr etwas fordert, was mit ihren Pflichten im Widerstreit steht, der empfindet keine wahre Liebe für sie. Liebe, die niedrigen sündhaften Begierden dient, ist nach Barberino eine unerlaubte Liebe. „Ich verdamme sie“, sagt er, „und habe sie immer verdammt.“

Diese verbotene Liebe, „amor illicitus“, ist nichts weiter als ein Sinnenrausch. Ihr stellt Barberino in seinen „Documenti“ die Merkmale und Erkennungszeichen der wahren Liebe gegenüber.

Auf Ansuchen der personifizierten Liebe beruft unser Dichter die auserwählten Diener und Dienerinnen Gottes in einem mächtigen Schlosse — nella sua maggior rocca — zu einem Kongress,

an dem er selbst teilnimmt. Dort verkündet die „Liebe“ ihr Gesetz, das alle halten müssen, die ihr dienen wollen. Zwölf Frauen sitzen in der Versammlung, gleichsam die zwölf Tugenden der Liebe, und alle nehmen das Gesetz an. Sie heissen: Sanftmut, Gewandtheit, Standhaftigkeit, Verschwiegenheit, Geduld, Hoffnung, Klugheit, Ruhm, Gerechtigkeit, Unschuld, Dankbarkeit und — Ewigkeit.

Das Gesetz enthält Lebensregeln für jeden Beruf, für den Ritter, Mönch, Arzt, Juristen, Bankier, Kaufmann, Podestà und Condottiere; Lebensvorschriften unter dem Patronat der Liebe.

Das „Regimento e costumi di donna“ ist eine Abhandlung über Anstandsregeln der Frauen. Barberino ahmt darin seine provençalischen Vorbilder nach.

Neu und ganz im italienischen Geiste ist nur die Einführung der „Madonna“, einer allegorischen Figur, in deren Auftrag und auf deren Eingebung er das Buch schreibt.

Sie ist so rein, so überirdisch, dass sie selbst zum Himmel emporschwebt, um göttliche Ratschläge und Befehle zu empfangen. Sie ist die ältere Tochter jenes Königs, dem alle anderen Monarchen untertänig sind, sie ist der Glanz der Welt, der Spiegel der Sterblichen, die Mutter des Friedens, die Schwester der Liebe u. s. w. Der Himmel liebt sie, die Luft gehorcht ihr, die Sterne verehren sie, die Planeten sind von ehrfurchtsvoller Scheu ergriffen, Erde und Meer huldigen ihr.

Mit der Verherrlichung ihrer Tugenden, die ohne Zahl, unter endlosen Lobpreisungen legt er ihr, seiner Muse, das Buch zu Füssen. Die Madonna nimmt die Huldigung an und gibt ihm dafür einen kostbaren Stein, entnommen der Krone, die ihr der Schöpfer selbst auf die Stirne gedrückt. Dank diesem Talisman wird ihm nichts verborgen bleiben, er wird alles erkennen, was er zu wissen wünscht, mit Ausnahme dessen, was allein der göttlichen Erkenntnis vorbehalten ist.

> Fuarchè le sole che Dio si riserva,
> Contra chu'forza ogni potenza manca.

Nach italienischen Schriftstellern soll diese allegorische Figur der Madonna die Personifikation der Intelligenz bedeuten.

Diese ganze provençalische Lyrik mit ihrem überschwänglichen Liebesbegriff, wie er uns auf italienischem Boden entgegentritt, leidet unter Gedankenblässe und hat etwas Krankhaftes an sich, was dem südlichen Temperament, dem gesunden Menschen-

verstand der Italiener, der von jeher einen Vorzug ihrer Rasse bildete, durchaus fremd war. Deshalb hat es auch die lyrische Poesie der italienischen Troubadours, die sich bloss in einer Nachäfferei der provençalischen gefiel, zu nichts anderem als zu rhetorischen Phrasen gebracht. Man stelle sich nur einmal einen Friedrich II. vor, der einen orientalischen Harem hält und seine zweite Gemahlin von Eunuchen bewachen lässt, wie er bei Lautenklang unter Liebesseufzern zu einer unbekannten Königin seines Herzens emporschmachtet und geduldig auf die unerreichbare Gunst harrt. Die provençalische Lyrik dieser Art konnte daher in Italien — von der reinen Form abgesehen — nie recht Fuss fassen, lief doch alles auf Aeusserlichkeiten hinaus. In diesen volltönenden Versen ist von einer Wahrheit der Gefühle, von einer tieferen Leidenschaft keine Spur. In ihrem ganzen Wesen widersprach diese Richtung viel zu sehr dem italienischen Nationalcharakter, der italienischen Eigenart, um jemals hier heimisch werden zu können, und musste deshalb eine fremde bleiben. Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass sich mit der Zeit eine ganze Schule sizilianisch-provençalischer Troubadours herausgebildet hat. Auch in ihrer ganzen Art vermisst man den wahren Ausdruck der italienischen Volksseele. Man sang und tanzte eben provençalisch: „Cantar, danzar alla provenzalesca", wie Folgore da S. Gemincano sagt. — Das war aber auch alles.

Aehnlich wie dem französischen Liede erging es der nordischen Ritterschaft. Sie wollte nie so recht in Italien aufkommen. Mit dem allmählichen Untergange der longobardischen und fränkischen Geschlechter verlor auch die Ritterschaft ihre Daseinsberechtigung und sank zur leeren Form herab, wie denn die von den Medici veranstalteten Turnierkämpfe auch nichts anderes waren als Unterhaltungsspiele der reich gewordenen Bürgerschaft.

Und dennoch hat Italien der provençalischen Kultur unendlich viel zu verdanken, da sie in mehr als einer Richtung anregend und befruchtend wirkte und gerade durch sie die schlummernde Poesie der Volksseele zu neuem Leben erwachte. In der Tat konnte es den grossen Geistern Italiens auf die Dauer keine Befriedigung gewähren, sich bloss mit der Nachahmung der provençalischen Troubadours zu begnügen und deren verstimmte Leyer aufs neue erklingen zu lassen. So machte denn dank der schöpferischen Kraft dieser Genies die provençalische Poesie eine ähnliche Wandlung durch, wie etwa irgend ein musikalisches Motiv oder ein Volkslied in der Seele eines Beethoven, Bach oder

Wagner. Das einfache provençalische Motiv schwoll zu immer mächtigeren Tönen an, um zuletzt in die gewaltigen Akkorde eines heiligen Franciscus und eines Dante auszuklingen, deren Harmonien die ganze Welt bis ins innerste Mark erschütterten.

Auch Dante hat von der Liebe — der geistigen Liebe — dieselben Vorstellungen wie Barberino, aber er belebt die starre Theorie mit seinem Genius. Mit einem einzigen kühnen Griff versetzt er das verblasste Ideal des irdischen Weibes in höhere Sphären, ins Fegefeuer, in den Himmel, in ungeahnte Welten, weit, weit von der Wirklichkeit entfernt.

Für die Italiener hatte der übertriebene Kult des irdischen Weibes etwas unnatürliches, krankhaftes an sich, sie gestalteten ihn daher in ihrer Weise um, umgaben ihn mit der Kraft des Glaubens, flössten ihm mehr innere Wahrheit ein und machten daraus die Verehrung eines Wesens, das nur noch mit einem schwachen Faden an dieser Erde hängt. Für d i e s e n Begriff ist Beatrice vorbildlich geworden.

II.

Bevor jedoch Dante kam und in seiner Beatrice eine Gestalt schuf, die wie in einem Kristallisationspunkte alle die Vorzüge des überirdischen weiblichen Ideales in sich vereint, hatte eine ganze Reihe untergeordneter Dichter jene transcendental italienische Gefühlsphilosophie bereits vorbereitet.

In der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts beginnt die italienische Dichtkunst, insbesondere die toskanische und bolognesische, die Gedankenlosigkeit der sizilianisch-provençalischen Manier allmählich abzuschütteln und der nationalen Eigenart mehr gerecht zu werden. Nicht wenig trug zu diesem Umschwunge das wiedererwachte Studium des klassischen Altertums bei, namentlich auch das neu belebte Studium der Philosophie, wie man sie ganz im Geiste Platos zu Bologna lehrte. Das ewige Herableiern ein und derselben provençalischen Melodie, noch dazu in derselben Tonart, konnte dem besseren Geschmack und dem tieferen Verständnis, die mit der höheren Bildung Hand in Hand gingen, auf die Dauer nicht mehr genügen.

Man suchte nach neuen Idealen. Und da beginnt jenes Zeitalter des neuen Stils, des „dolce stil nuovo“, der besonders Dante so teuer war.

Schüchterne Versuche in dieser Beziehung machte zuerst Guittone d'Arezzo († 1294). Er schrieb Sonette nach Art der Provençalen und war anfänglich in seiner Lebensauffassung und in seinen Liedern noch ganz von den Anschauungen der Troubadours befangen. Nachdem aber Guittone mit Aristoteles und Seneca bekannt geworden war, sich verheiratet hatte und ernsteren Gedanken Raum gab, kam ihm die Oede seiner bisherigen Dichtkunst in ihrer ganzen Trostlosigkeit zum Bewusstsein und er änderte seine Ideale. — Eine ähnliche gewaltsame Wandlung haben viele berühmte Männer des Mittelalters in ihrem Leben durchgemacht. Sie gerieten von einem Extrem ins andere und brachen mit ihrer ganzen Vergangenheit etwa so, wie man einen dürren Stab in zwei Hälften knickt; ausgelassene Ritter verwandelten sich in bussfertige Mönche, unbekümmert um die Pflichten und Rücksichten, die sie der eigenen Familie schuldeten. So begann auch Guittone zu fasten, sich zu geisseln und trat zuletzt in den Orden der Cavalieri di St. Maria ein.

Die Schriftstellerei gab er indes nicht auf. Er schrieb wohl anders und seine Gedichte mochten vielleicht — wie Ubertino d'Arezzo treffend bemerkt — Gott wohlgefällig sein, die Welt aber mussten sie langweilen.

Leggera a Dio, ed al mondo nojosa.

Er gibt sich darin als Philosoph und Moralist. Sein Ideal aber sucht er höher, im Himmel. Deshalb ist auch seine Madonna nicht mehr in irgend einer feudalen Ritterburg zu finden, sondern entweder in der Kirche oder hoch oben in den Wolken thronend, ganz dem menschlichen Auge entrückt. — Genau so ergeht es auch der Liebe, die er besingen wollte. Auch sie hat sich ganz von der Erde losgerissen. Im allgemeinen hatte Guittone keine poetische Ader. Nur zweimal erhob sich seine Muse zu höherem Schwunge und wahrer Begeisterung: das einemal in seinem berühmten Gedichte nach der Schlacht bei Montaperti und dann in einer Canzone an seine Mitbürger in Arezzo. Beide Gedichte verdanken ihre Entstehung dem tiefen Schmerze des Dichters über die unseligen Zustände in seiner Vaterstadt.

Und dennoch übte Guittone durch die Gründung einer neuen

Schule trotz des unverkennbaren Mangels an poetischem Talent grossen Einfluss aus, namentlich auf die jüngeren toskanischen Dichter. Dieser Einfluss ist aber lediglich darauf zurückzuführen, dass er die ausgetretenen Pfade des Provençalismus verliess, den Zeitgeist richtig erfasste und dem nationalen Genius neue Bahnen wies.

Eine viel grössere Bedeutung kommt schon Guido Guinicelli zu (geb. vor 1206, † 1276). Mit ihm vollzog sich erst der entscheidende Umschwung in der lyrischen Poesie und durch seine Lieder erfuhren die bisherigen Ideale des italienischen Herzens eine bedeutsame Umgestaltung. Bolognese von Geburt und ausgezeichneter Jurist — merkwürdigerweise waren damals auffallend viele Juristen zugleich hervorragende Dichter — kann er als der wahre Vater des „neuen Stils“ gelten. Auch Dante nennt ihn einen Weisen.

. . . . . il padre
Mio e degli altri miei miglior, che mai
Rime d'amore usâr dolci e leggiadre.

Auch er besingt die Liebe und der Seele Adel, aber weit entfernt von der provençalischen Oberflächlichkeit, sucht er die Tiefe des Herzens und der menschlichen Seele zu ergründen. — In seiner Canzone: „origine e natura d'amore e di nobilita“ geht er von der Vorstellung aus, dass nur ein wahrhaft edles Gemüt wahrer Liebe fähig sein könne. Wie der Vogel im Walde unterm grünen Laubdach sein Nest baue, so suche auch die Liebe Schutz in einem edlen Herzen. Das erhabene Gefühl der Liebe ist mit dieser so unzertrennlich verbunden, wie die Sonne mit ihren Strahlen.

Al cor gentil ripara sempre amore
Come a la selva uccello in la verdura.

Wie Wasser Feuer löscht, so erstickt alles Niedrige der Liebe Flammen. Der alte Satz, die Liebe entstehe durch beharrliches Anschauen des geliebten Gegenstandes und teile sich gewissermassen durch den Blick der Seele mit, kommt in veredelter Form wieder zur Geltung. Die „Liebe“ und die „Madonna“ werden zu einer blossen Abstraktion, zu einem Symbol; sie dienen zur Versinnbildlichung einer höheren Idee, die mit der Welt nur mehr lose in Verbindung steht. Die alte Ritterliebe der Provençalen musste überirdischen Gefühlen weichen.

In einigen Canzonen Guinicellis weht bereits derselbe Geist,

der einen Dante bis in die Himmelsregionen entführte. An den grossen Florentiner reicht er fast heran, wenn er, wie in folgenden schönen Terzinen, von seiner Geliebten spricht:

> „So voller Anmut und lieblicher Reize wandelt sie einher, dass demütig wird, wen sie grüsst, und gläubig der verstockte Sünder. Nicht wagt es ein Unwürdiger, ihr zu nahen, so hell erstrahlt sie im Glanze ihrer Tugend. Und bei ihrem Anblick schwinden alle bösen Gedanken.“

Zur vollen Entfaltung bringt diese italienische „dottrina d'amore“ der Florentiner Guido Cavalcanti († 1300), indem er gleichzeitig diesen Begriff der Liebe wissenschaftlich zu begründen sucht. Cavalcanti war eine der originellsten Gestalten seiner Zeit. Von Haus aus Aristokrat und Ghibelline, ein einsamer Sonderling, dabei Epikuräer und Skeptiker, bleibt er immer ernst und in tiefe Gedanken versunken, obgleich es ihm infolge seiner scholastischen Studien bisweilen an der nötigen Klarheit mangelt.

In seiner berühmten Canzone „Donna mi prega, perch'io voglio dire“ stellte er gewissermassen den Lehrbegriff der Liebe auf, wie die neuitalienische Schule sich ihn dachte. Irgend eine bekannte „Donna“ fragt ihn, was denn die Liebe sei? Cavalcanti bleibt die Antwort nicht schuldig, aber sie fällt so streng wissenschaftlich aus, wird mit einem solchen Aufwand scholastischer Gelehrsamkeit erteilt und wimmelt zum Ueberfluss von „Unterabteilungen, Distinktionen, Definitionen und Syllogismen“, dass die Donna ungeheuer gescheidt sein musste, wenn sie das alles verstand. Er verliert sich dabei in endlose Raisonnements, woher die Liebe stamme, was ihr Wesen sei, was ihre Kraft ausmache und worin die Reize bestehen, um derenwillen wir sie eigentlich Liebe nennen.

Diese Canzone besitzt heute für uns nur mehr historischen Wert, mag aber als Beweis dienen, wie eingehend man sich damals mit der Theorie der Liebe befasste und sie zur Höhe eines philosophischen Problems erhob, dessen richtige Lösung nach dem Urteil der Zeit eine der wichtigsten Aufgaben der Menschheit bildet. Selbstverständlich ist auch seine Geliebte ein Engel, der vom Himmel auf die Erde herabgestiegen, eine „angelica creatura“. Er erachtet sich für unwürdig, dieser Göttin („dea“) ins Antlitz zu schauen. Täte er es dennoch, so müsste er auf der Stelle sterben.

Wo aber Cavalcanti aufhört, blosser Theoretiker zu sein und

sich den Eindrücken der Schönheit bewundernd hingibt, da ist er ein wahrer Dichter.

Ganz neue Seiten der Liebe berührt ein Zeitgenosse Dantes, Cina dei Sinibaldi (geb. zu Pistoja 1270, † 1336), ein Dichter von fast modernem Anstrich. Ihm gewährt es eine Art Wonne, sich an den Schmerzen, welche die Liebe bereitet, zu weiden, sie psychologisch zu zergliedern und eine völlige Analyse seiner eigenen Gefühle zu geben. Sein Lied ist im vollsten Sinne des Wortes eine „poesia del dolore“. Es muss unser Staunen erregen, hier am Ende des XIII. Jahrhunderts bereits einen Dichter anzutreffen, der seiner geistigen Verwandtschaft nach ganz gut neben einem Shelley oder Leopardi stehen könnte. Indem er aber vielfach übertreibt und die verschiedenen Liebesaffekte ins unendliche steigert, wird aus ihm zuletzt ein reiner Skeptiker, so in seinem bekannten, Dante gewidmeten Sonette. Darin erscheint ihm alles nur als Gegenstand des Hasses: Welt, Menschen und Schönheit, ja selbt die Liebe. Er verflucht den Tag, an dem er geboren:

O giorno di tristizia e pien di danno,

verwünscht sein eigenes Gefühl, verachtet die Poesie und erwartet die Erlösung aus seinen Leiden nur noch vom süssen Tod:

. . . . tu mi par dolce e piana.

Im übrigen gleicht er in der Auffassung der Liebe ganz seinen Vorgängern. Auch für ihn ist die Liebe ein dunkles mystisches Gefühl, die Geliebte ein überirdisches, engelgleiches Wesen:

Angel di Dio simiglia in ciascun atto
Questa giovanna bella . . .

Gott selbst hat die Geliebte vom Himmel herabgesandt:

Questa non é terrena creatura
Dio la mandò dal ciel, tanto é novella.

Bei ihrem Anblick ergeht es ihm wie den Engeln, die Gottes Antlitz schauen. In seiner Seele unterscheidet er nicht mehr zwischen einem himmlischen und irdischen Wesen. Die Geliebte gehört einer anderen Welt an. Ungewöhnlich ist auch ihre ganze Erscheinung, so gänzlich verschieden von menschlicher Schönheit, die sie bei weitem übertrifft. Fast möchte er zu ihr beten und seine Liebesseufzer geben keinem sinnlichen Gedanken Raum.

Nichtsdestoweniger hat Cino die Traumgefilde seines poetischen Liebelebens mehr als einmal verlassen, um sich aus den höheren Sphären, in denen er weilte, wieder auf die Erde hinabzuwagen. Er war nämlich — so unglaublich es auch klingen mag — in Wirklichkeit ein „maximus amator“, ein grosser Courmacher, der mehr als einer den Kopf verdreht hat. Er schrieb Sonette an die Blonde und die Braune, an die Stolze und die Sanfte. In seinen Gedichten verewigt er die Merla und die Tenia, die Donna aus Pisa und die aus Bologna. Vor allen anderen aber verherrlicht er die „Selvaggia“, ein engelgleiches Wesen, das bei ihm ungefähr denselben Platz einnimmt wie bei Dante Beatrice.

Auch Cino war Jurist von Beruf und nahm in den Jahren 1321 bis 1326 als berühmter Professor den Lehrstuhl der Rechtswissenschaften in Siena ein. Sein Hauptwerk ist ein Kommentar zu den ersten neun Büchern des Codex Justinianus. Ghibelline aus Ueberzeugung, war er gegen die weltliche Herrschaft des Papstes und ein begeisterter Anhänger Kaiser Heinrich VI. Aehnlich wie Dante wollte auch er die Trennung der weltlichen von der geistlichen Gewalt. Inmitten dieser Dichter und engelgleichen Frauen ragen die Riesengestalten eines Dante und seiner Beatrice empor. Zwar geht auch Dante dieselben Wege wie seine Vorgänger, aber sein Geist nimmt den Flug himmelan und durch die gewaltige Kraft seines Genies reisst er die ideale Gefühlswelt seiner Nation mit sich fort in bisher ungeahnte Höhen.

Beatrice ist, wie die Donna angelicata der anderen Dichter, jenes Ideal der geistigen Liebe, das zur Tugend und damit zu Gott hinführt. „Wann immer“, so sagt Dante, „Beatrice sich mir nahte, war ich schon durch den blossen Gedanken der wunderbaren Art ihres Grusses so ergriffen, dass ich darüber meiner Feinde vergass, und es entbrannte ein solches Feuer der Nächstenliebe in meinem Herzen, dass ich denen, so mich beleidigt hatten, manches verzieh. Wäre aber Jemand an mich mit einer Bitte herangetreten, in Liebe und Demut hätte ich ihm alles gewährt.“

Ueberaus mächtig war der Eindruck, den Beatrice auf Dante machte, wenn er sie in der Kirche oder auf der Strasse erblickte, und dennoch weckte sie bloss poetische Liebesträume in seiner Seele. Der Dichter begehrt nicht nach diesem Wesen, es kommt ihm nicht in den Sinn, sie besitzen zu wollen. Sie ist für ihn die Vergeistigung seines Liebesideals, die Königin der Tugend, die keinen bösen Gedanken aufkommen lässt. Fürchtet er, der

Versuchung zu erliegen, so ruft er sich ihr Bild vor die Seele, und schon gewinnt er Kraft und Stärke zu allem Guten. Beatrice war ihm eine Führerin zum Himmel, zu Gott; an sie allein dachte er, wenn er durchs Reich der Toten wandelte. Liebe und ein edles Herz sind für ihn unzertrennbare Begriffe und für einander geschaffen, genau so wie die Vernunft für die vernünftige Seele.

Sè comèl Saggio in suo dittato pone;
E cosè esser l'un senza l'altro osa,
Com' alma razional senza ragione.

„Ohne Fehl ist die Gestalt der Geliebten, rein und heilig wie die Madonna. Sie ist ein Engel, der vom Himmel kam, um bald dorthin zurückzukehren. Ihre Augen erglänzen wie Sterne. Mit himmlischen Reizen hat sie Gott umgeben, als er sie zur Erde sandte. Sie aber freut sich ihrer Schönheit und Jungfräulichkeit und beglückt andere mit diesen Gaben. Wenn sie aber lächelt, so spiegelt dieses Lächeln die Wonne ihrer Heimat wieder, die im Paradiese ist."

Auch im Fegefeuer lässt Dante Beatrice im hehren Scheine der Heiligkeit erstrahlen; sie darf neben Maria, neben der Mutter Gottes Platz nehmen und das Antlitz dessen schauen, der gelobt und gepriesen wird in alle Ewigkeit.

Damit geht aber die Verehrung des Weibes auch schon in Religion über. Beatrice wird zu einem philosophisch-theologischen Glaubensbekenntnisse und es wäre eine Sünde gewesen, wenn der Dichter sich von diesen Gefühlen reinster himmlischer Liebe losgerissen hätte, um sich vielleicht der irdischen Liebe, der sinnlichen Lust in die Arme zu werfen und eine Beatrice wegen einer Pergoletta aufzugeben!

Drei heilige Frauen, also wird Dante von Virgil belehrt, sind im himmlischen Reiche um dein Heil besorgt.

. . . tre donne benedette
Curan di te nella corte del cielo:

Die Mutter Gottes ist die eine dieser Frauen, die heilige Lucia — für die der Dichter besonders schwärmte — die andere und Beatrice die dritte. Höher kann man wohl kaum ein Weib stellen.

So kam es, dass die christliche Idee der überirdischen Liebe zu derselben Zeit und in dem Augenblicke auf dem Höhepunkte ihrer Entwicklung angelangt war, als bereits das Studium der

Klassiker des Altertums, als der Humanismus an den Grundvesten der mittelalterlichen Anschauungen zu rütteln begann.

Schon Petrarca steigt von dieser Höhe herab und besingt das Weib, wie es liebt und lebt. Dass sein Verlangen nicht frei ist von irdischen Gefühlen, dessen ist er sich zwar wohl bewusst, und gerne möchte auch er in rein geistiger Liebe entbrennen, doch hält er sich einer solchen Abstraktion nicht für fähig und fühlt seine Sinne nicht soweit in seiner Gewalt.

Derartigen sinnlichen Regungen zu lauschen, entsprach aber keineswegs jener asketischen Auffassung der Liebe und galt als Verrat an dem Ideale. Auch Petrarca beklagt seine Leidenschaft und sucht sich zu rechtfertigen. Er lässt daher den hl. Augustinus, den Lehrer der wahren christlichen Liebe, auftreten und sich von ihm wegen seiner heftigen Neigung zu einem irdischen Wesen, das ihn seinem überirdischen Ideale zu entfremden droht, zur Rede stellen.

In Demut horcht er auf die Mahnungen des Heiligen, unterliegt aber zuletzt doch der Versuchung, da er sich nicht aus den Banden der Sinnlichkeit zu befreien vermag.

Dieses Ringen der idealen mit der irdischen Liebe bildet eigentlich den schönsten und charakteristischesten Zug in seinen lyrischen Gedichten (canzoniere). Besonders zu beachten ist, dass Petrarca hier zum erstenmale dem psychologischen Moment in der Dichtkunst eine erhöhte Bedeutung zukommen lässt und damit eine Richtung anbahnt, die gerade in der neueren Literatur vorherrschend geworden ist und uns die menschliche Seele in ihren oft überaus schwierigen Kämpfen der widerstreitenden Gefühle schildert. —

Diese Art von Poesie war dem ganzen Mittelalter fremd.

III.

Gleichzeitig mit dem Wiedererwachen des Gefühlslebens wächst auch die Mutter Gottes-Verehrung, um im XII. und XIII. Jahrhundert ihre schönsten Blüten zu treiben.

Diese Verehrung lässt sich bis in die ersten Jahrhunderte christlicher Zeitrechnung verfolgen. Bereits die ältesten Kirchenväter, so Justinus († 202) und der heilige Cyrillus von Jerusalem († 386), erwähnen sie und begründen diese Verehrung damit, dass

Eva die Menschheit ins Verderben gestürzt, Maria aber sie vor dem geistigen Tode gerettet und zu neuem Leben erweckt hat. Ihnen und anderen Kirchenschriftstellern ist Maria ein Weib ohne Sünde, das Vorbild aller Tugenden, die Mittlerin zwischen Gott und den Menschen, advocata nostra. Sie hilft den Menschen, dass sie sich von der Sünde loskaufen. Den Schwächen ihres Geschlechts ist Maria nicht unterworfen. Eines der grössten Wunder der göttlichen Allmacht, ist sie ganz besonders ein Beweis von Gottes Gnade.

Stets hat sie allen denen ihren Schutz und Schirm gewährt, die in ihren Nöten zu ihr flüchteten, vor allem aber der bedrängten Unschuld.

Als der heilige Cyprian — der spätere Märtyrer — damals noch Heide, sich in die schöne Justina, welche bereits Christin war, verliebt hatte und vergebens um ihre Gunst anhielt, versuchte er sie mit Hilfe des Teufels zu verführen. Justina aber flehte zur Mutter Gottes und diese entriss sie den Krallen des bösen Feindes.

Es entstanden damals verschiedene Sekten. Die einen verwarfen die Verehrung Mariens, andere wieder schrieben ihr göttliche Eigenschaften zu, wie die Frauensekte der Kallyridianerinnen in Arabien, welche im IV. Jahrhundert auftauchte.

Am heftigsten trat in der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts gegen den Glauben der Kirche und die Stellung, welche die Mutter Gottes in derselben einnahm, Nestorius auf. Das berühmte dritte Konzil zu Ephesus, welches aus diesem Anlasse im Jahre 431 tagte, verwarf indes seine Irrlehre und verdammte sie.

Die Marienverehrung entsprach aber so sehr dem Bedürfnisse des menschlichen Herzens, gewährte so vielen Unglücklichen Trost und Erleichterung, dass alle gegen sie gerichteten Haeresien nur dazu beitrugen, diese Andacht noch inniger zu gestalten.

Christliche Poesie und Kunst benutzten mit Vorliebe Episoden und Legenden aus dem Leben Mariens. Namentlich trug zu diesem Kultus in der Kunst der Glaube bei, dass die Seele des Menschen nach dem Tode sich des besonderen Schutzes der Gottesmutter erfreue. Deshalb wollte Jedermann an seinem Grabmal ein Bild Mariens angebracht wissen, oder wenigstens in seiner Wohnung ein solches haben.

Unter Mariens Obhut fühlte man sich gefeit gegen alle Gefahren. So liess Kaiser Heraklius sämtliche Schiffe seiner Flotte mit Muttergottesbildern versehen und viele Menschen zogen das Hausgerät, auf dem sie selbst eine Marienfigur eingeschnitzt hatten,

allem anderen vor; sie erblickten darin einen Talisman. Auch die Anachoreten Syriens und Aegyptens pflegten ihre Grotten mit Marienbildern zu schmücken.

Die Poesie hatte sich jedoch noch vor der bildenden Kunst des Marienkultus für ihre Zwecke bemächtigt. Stoffe, die erst viel später den Maler beschäftigten, bildeten schon in den ersten christlichen Jahrhunderten den Inhalt zahlreicher epischer Dichtungen und Hymnen.

Namentlich Mariä „Verkündigung" und „Heimsuchung" waren von allem Anfang an ein Gegenstand, den die Dichter mit besonderer Vorliebe behandelten. Der heilige Ambrosius preist Maria in vier Hymnen, ebenso stimmte der heilige Prudentius, der gegen 413 starb — vielleicht der grösste Dichter des christlichen Altertums — ihren Lobgesang an. Ganz besonders aber verherrlichten sie die sogenannten syrischen Dichter, unter denen wohl Ephräm der bedeutendste war.

Szenen, welche den Bildern Duccios, Giottos und anderer italienischer Künstler zum Vorwurfe dienten, hatten die Dichter der ersten christlichen Jahrhunderte mit allen Einzelnheiten in geradezu klassischen Schilderungen längst wiedergegeben. Mit besonderer Vorliebe wurden dargestellt Szenen aus dem Leben Joachims und Annas, Mariä Geburt, ihre Aufopferung im Tempel und Verlobung, dann die Geburt Christi, die Huldigung der heiligen Drei Könige, die Flucht nach Aegypten, die Rast auf dieser Flucht unter einem Palmenbaume, umgeben von Ruinen und wilden Tieren, auch Maria am Totenbette Josefs. Sogar das bekannte Bild, welches Maria als Ueberwinderin Satans darstellt, wie sie der Schlange den Kopf zertritt und diese sich unter ihrer Ferse windet, ist eine Schöpfung von Prudentius und einem seiner poetischen Werke entnommen.

Noch im V. Jahrhundert nimmt der Marienkultus immer mehr an Ausdehnung und grösserer Verbreitung in den Abendländern zu, so namentlich in Rom und den Städten, welche wie Venedig und Ravenna mit den Morgenländern unmittelbare Beziehungen unterhielten.

Auch das ritterliche Wesen, wie es im Mittelalter bestand, steht mit der Verehrung Marias in engstem Zusammenhange. Kirche und Ritterschaft wetteifern mit einander, um dieser Verehrung den grössten Glanz zu verleihen. Die Kirche führt bei ihren gottesdienstlichen Handlungen Hymnen zu Ehren der Allerseligsten Jungfrau ein, welche von den Gläubigen gleich nach

dem „Magnificat“ gesungen werden. Diese Hymnen haben die berühmtesten Kirchenväter zu Verfassern. Die Literatur des Mittelalters weist solche Hymnen allein an vierhundert auf, die sich alle erhalten haben. Dahin gehört unter anderen das wunderbare Lied: „Sei gegrüsst o Stern des Meeres“, welches aus dem X. Jahrhundert stammt. Um dieselbe Zeit wurde auch ein Tag in der Woche dem Andenken Mariens gewidmet.

Grosse und erhabene Geister der Kirche weihten voller Begeisterung ihre ganze poetische Kraft der Verherrlichung der Gottesmutter. So im XI. Jahrhundert ein Mann wie Peter Damiani, zuerst Einsiedler und Wanderprediger, später Kardinal, der als Schriftsteller einen ungeheuren Einfluss ausübte und es als seine schönste Aufgabe betrachtete, mit seinem Talente den Ruhm Mariens zu verkünden.

Ferner brachte man aus den Kreuzzügen unter dem Namen der „Apokryphen“ eine Sammlung von biblischen Legenden in poetischer Bearbeitung zurück, welche namentlich deshalb allgemein verbreitet waren, weil sie über Einzelheiten aus dem Leben Mariens berichteten, welche die heilige Schrift nicht bot. Teils unter Zuhilfenahme dieser Legenden, teils mit Benutzung der Bibel gab man dann volkstümliche Lebensbeschreibungen Christi und Marias heraus, die sich bald allgemeiner Beliebtheit erfreuten. Nicht bloss in Italien, sondern auch in Frankreich und Deutschland werden dichterische Werke dieser Art immer zahlreicher. Dabei sind sie dem Bildungsgrade des Volkes, für das sie bestimmt sind, genau angepasst. Meistens wird auch auf die Zeit, in der sie verfasst sind und die nationale Eigenart gebührende Rücksicht genommen. Aehnlich wie auf Bildern, deren Inhalt der Bibel entnommen ist, italienische oder französische Trachten neben gothischer Architektur vorkommen, erscheint auch in diesen Dichtungen Maria bald unter der Gestalt eines mittelalterlichen Burgfräuleins, bald unter dem Schleier einer bescheidenen, frommen Nonne.

Die Tradition der Bibel finden wir noch am ehesten in den Legenden der lateinisch-italienischen Literatur gewahrt, die unmittelbar aus den Quellen des Morgenlandes schöpfte.

Diese erreichen oft im Ausdrucke einen hohen Grad dichterischer Schönheit und zeichnen sich durch Adel des Gefühls aus; sie trugen ungemein viel dazu bei, das menschliche Herz zu veredeln und von den finsteren mittelalterlichen Anschauungen abzuwenden.

Diese Erzählungen, die im XIII. Jahrhundert entstanden, zählen nach Hunderten. Unstreitig behauptet unter ihnen, neben französischen Gedichten, die Legenda aurea des Dominikaners Jakob Voragine, Bischofs von Genua, verfasst um das Jahr 1255, den ersten Platz. In unzähligen Abschriften gelangte dieses wunderbare Buch zur Verbreitung und selbst nach Erfindung der Buchdruckerkunst erschienen bloss in den Jahren 1470 bis 1500 gegen hundert lateinische Ausgaben, die Uebersetzungen in alle bekannten Sprachen nicht mit eingerechnet. Es existiert wohl kaum ein Werk, welches so lange in der christlichen Welt mit mehr Entzücken und geistigem Genuss gelesen wurde, als diese Legendensammlung des Dominikanermönches. Man kann ohne Uebertreibung behaupten, dass dieses Buch vom XIII. bis XVI. Jahrhundert, also durch volle drei hundert Jahre, von keinem anderen an Volkstümlichkeit erreicht worden ist. Diese Legenden, welche das Leben Mariens, namentlich ihre „Geburt", „Verkündigung" und „Himmelfahrt" zum Gegenstande haben, sind so natürlich im poetischen Ausdrucke gehalten, mit so viel Herz und Gemüt geschrieben, dass sie selbst in jenen harten Zeiten den Sinn des Lesers von vornherein gefangen nahmen und überaus wohltätig auf die damaligen Sitten einwirken mussten.

Für die Maler aber wurde das Buch Voragines zu einer geradezu unerschöpflichen Fundgrube, aus der sie stets neue Anregungen empfingen, um diese sodann, von religiöser Begeisterung ergriffen, in überaus sinniger und zarter Weise in Bildern festzuhalten.

Dagegen bildete die Dichtkunst der Troubadours und besonders die der deutschen Minnesänger den Marienkultus in ganz eigenartiger Weise aus, in einer Form, die heute unsere religiösen Gefühle unbedingt verletzen müsste, damals aber als die grösste Huldigung der Mutter Gottes angesehen wurde, deren das menschliche Herz überhaupt nur fähig war.

So betrachtet man das ganze XII. Jahrhundert hindurch sowohl in Frankreich wie in Deutschland Maria als ein Ritterfräulein, das im Kloster erzogen, das Ideal für eine Nonne abgeben konnte. Sie ist so schön, wie Eva war, als sie — ein Kunstwerk — aus der Hand des Schöpfers hervorging. Ihr goldenes Haar, mit Bändern durchwirkt, fällt in langen Flechten auf die Schultern herab. Die nicht allzuhohe Stirne, glatt und ohne Falten, verrät heiteren Sinn und Ruhe des Gemüts. Ueber dem blauen

Auge wölben sich in sanften, regelmässigen Bogenlinien ausdrucksvolle Brauen. Eine feine Adlernase und lilienweisse Wangen, angehaucht vom Duft der Rose, vervollständigen das schöne Bild.

Die Dichter verlegen dann ohne weiteres das ganze Verhältnis, wie es zwischen dem verliebten Ritter und der Dame seines Herzens besteht, in den Himmel und lassen Maria dort, noch dazu mit göttlichen Personen, Liebesgespräche führen in Ausdrücken, wie sie schöner nicht auf Erden erdacht werden können. Das Ganze hat mit der Religion nichts gemein und einen mehr heidnischen Beigeschmack. Sehen wir indes von den vielen Geschmacklosigkeiten ab, die sich infolge dieser rein weltlichen Anschauungen eingeschlichen haben und unser Gefühl beleidigen, so finden wir auch in diesen Dichtungen Stellen von grosser Schönheit und anmutige Bilder, die das ganze Gemütsleben der Zeit nur günstig beeinflussen konnten.

So schildert William den ritterlichen Brautzug der Mutter Gottes mit dem ganzen Aufgebot von Pracht, wie sie im Mittelalter üblich war, in so anschaulicher Weise, dass wir mit unseren leibhaftigen Augen die ganze Feier, wie sie sich im Himmel abspielt, zu sehen glauben. An der Spitze des Hochzeitszuges schreitet der heilige Johannes einher, ihm folgen andere Heilige als Brautführer. So richtet Foulguer de Lunel an die Madonna Liebesreime, als wäre sie seine Geliebte. Das Ganze ist aber in so gutem Glauben geschrieben, offenbart so viel wahre, innige Frömmigkeit, dass wir die Stimmung des Dichters recht wohl begreifen können, wenn wir uns im Geiste in jene Zeiten zurückversetzen.

Viel tiefer empfunden sind die sogenannten „Schmerzen Mariä“, Zwiegespräche unter dem Kreuze zwischen der Mutter Gottes und dem heiligen Johannes. Dieselben gewähren uns einen Einblick in die Seelenqualen der Mutter Christi, wie sie in den Vorstellungen der damaligen Zeit lebten, und führen eine edlere Sprache, weil sie die Mutterliebe schildern, Gefühle, deren in den Gedichten der Troubadours kaum Erwähnung geschieht.

Auch für die italienischen Sittenschriftsteller, wie Fra Giacomino da Verona oder Bonvesin da Riva, bildet die Marienverehrung ein wichtiges Kapitel. — Giacomino zeigt uns die Himmelskönigin, wie sie im Paradiese thront und mit Blumen jene Glücklichen bekränzt, die sich ihr nahen dürfen. Auch schenkt sie ihnen stolze Rosse und weisse Banner.

Im Gegensatze zu den Freuden des Paradieses malt uns der Dichter sodann in satyrisch-komischer Weise die Höllenqualen aus. Beelzebub ist dort an der Arbeit, hält die Sünder am Bratspiess, richtet ihre Leiber mit Salz, Essig, Gift und Galle an und schmort sie am Feuer wie „Spanferkel", um sie zuletzt Lucifer als Leckerbissen zu servieren.

Aber überall findet der Satan die Madonna, die sich ihm hindernd in den Weg stellt und die Sünder vor ihm zu schützen sucht. Zwischen ihr und dem Teufel tobt oft ein förmlicher Wortstreit um die Seele des Menschen. Der Teufel kennt seine Rechte und weiss genau, was ihm zusteht; dabei ist er ein Meister der Logik, so dass es Maria oft schwer fällt, den armen Sünder los zu bekommen.

Die mittelalterliche Sophistik hat es sogar fertig gebracht, ein Recht des Sünders auf den Schutz Marias auszuklügeln. Denn — so argumentieren jene Verteidiger der menschlichen Seele — Maria verdankt die hohe Stellung, die sie im Himmel einnimmt, ausschliesslich den Sündern. Ohne die bösen Menschen wäre Gott nicht auf die Erde herabgestiegen und Maria niemals die Mutter Christi geworden. Sie hat daher auch die Pflicht, den sittlich Gesunkenen zu helfen und sie wieder aufzurichten. Nur in einem Falle kann sie den Schutz versagen, dann nämlich, wenn es sich um Ungläubige handelt.

Wie mächtig aber die Fürsprache Mariens vor dem Throne des Allerhöchten galt und wie unerreicht ihre Herzensgüte, darüber belehren uns unzählige Legenden des Mittelalters. Den geringsten Dienst, die geringste Ehre, die man ihr erweist, lohnt sie mit Vergebung der Sünden und ewiger Freude.

Sie beruhigt das aufgeregte Meer und glättet die Wogen, wenn sich der Schiffer in seiner Not zu ihr wendet. In Huld und Gnade neigt sie sich vom Bilde herab, beglückt und tröstet diejenigen, so zu ihr beten. Sie windet einen Kranz von Rosen aus den Ave Marias, die der zerknirschte Sünder vor ihr stammelt. Das eine Mal erscheint sie auf dem Throne sitzend mit dem Jesuskindlein im Schosse als Santa dei Genitrix oder Mater amabilis, dann wieder als Virgo purissima, Regina coeli, wie sie uns der heil. Johannes in der Apokalypse schildert, in wunderbarer Schönheit, strahlend im himmlischen Lichterglanz der goldenen Krone, aus der zwölf Sterne hervorleuchten, den Halbmond zu ihren Füssen.

Aus dieser Vermählung von Glaube und Liebe, aus dieser

innigen Verbindung der Poesie mit der Religionsphilosophie entstanden jene herrlichen Werke in Literatur und Kunst, an denen das XIII. und XIV. Jahrhundert so überreich ist.

Seit dem XII. Jahrhundert trugen auch die sog. Mysterien „sacre representazioni“ viel zur Marienverehrung bei. Die Nationalbibliothek in Paris besitzt allein in Handschriften über vierzig solcher Mysterien, die alle zu Ehren Marias verfasst sind. Ebenso war Dante, der es so meisterhaft verstanden hat, dem gesamten Glaubensbekenntnisse und allen Idealen des Mittelalters den erschöpfendsten Ausdruck zu geben, ein grosser Verehrer der Mutter Gottes und huldigte ihr in einem Gebete, das an Innigkeit niemand vor oder nach ihm jemals erreicht, geschweige denn übertroffen hat.

Dieses Gebet legt er dem heil. Bernhard von Clairvaux in den Mund, als er auf den Höhen des Paradieses vor dem Angesichte derjenigen stand, die ihn auf seinen Pilgerfahrten durch unbekannte Länder mit ihrem Schutze begleitete und zu der er jeden Morgen und jeden Abend betete.

Bel fiore, ch'io sempre invoco
e mane e sera . . . .

Endlich mögen noch als eine besondere Art der Verehrung Mariens die zahlreichen Kirchen Erwähnung finden, die von altersher ihrem Namen zu Ehren erbaut worden sind.

Eine der ersten und in ihrer Art wohl einzig und allein dastehend war der unter dem Namen „der goldene Tempel“ bekannte Prachtbau, den Konstantin der Grosse in Antiochia errichten liess. Bald nachher wurde die Riesenkirche zu Ephesus, in welcher die grosse Kirchensynode ihre Sitzungen abgehalten hat, der Mutter Gottes geweiht.

In Rom liess Sixtus III. (432—440), gewissermassen als Protest gegen die Haeresien des Nestorius, die berühmte Basilica des Liberius wiederherstellen und auf den Namen Marias umtaufen. Seitdem hiess sie S. Maria Maggiore. — Später wurde dieses Umtaufen in Rom allgemeine Sitte und so entstanden daselbst im Mittelalter, wie die Ueberlieferung lehrt, nach und nach hundertfünfzig Marienkirchen, von denen sich noch achtzig bis auf den heutigen Tag erhalten haben.

In Pavia erhob sich im Jahre 691 eine Kirche zu Ehren der allerseligsten Jungfrau, als deren Gründerin die Longobardenkönigin Rodelinde genannt wird. Die Zahl der Marienkirchen

mehrte sich seit dem VIII. Jahrhundert. In Ravenna und auch im Norden, so zu Köln, Mainz und Chur werden Muttergotteshäuser gebaut, doch blieb es dem XI., XII. und XIII. Jahrhundert vorbehalten, überall und an allen Orten der christlichen Welt solche erstehen zu sehen. Heute zählt Italien gegen sieben hundert Kirchen, in denen das Volk vor wundertätigen Gnadenbildern der Mutter Gottes seine Andacht verrichtet. Auch die Mehrzahl der majestätischen gothischen Kathedralen in Frankreich, zu denen der Grundstein in den Jahren 1150 bis 1223 gelegt wurde, sind dem Andenken Mariens geweiht.*)

In dem Masse als die Marienverehrung in den Abendländern an Bedeutung gewann, beschäftigte sich auch die kirchliche Kunst eingehender mit ihr und suchte sie architektonisch zu verwerten, indem sie derselben äusserlich, entweder an den Mauern der Kirche oder an einer anderen Stelle, einen bevorzugten Platz anwies. So thronte ursprünglich bloss Christus auf den Mosaiken der Apsis, später aber nahm entweder Maria allein dessen Stelle ein oder es wurden beide zugleich zum Mittelpunkte der künstlerischen Gruppierung erhoben. In den Morgenländern geschah dies bereits in den frühesten christlichen Zeiten, in Italien erst seit dem XII. und XIII. Jahrhundert.

Dieser ganze, weit und breit geübte Marienkultus sowie der Einfluss der italienischen Poesie des XIII. Jahrhunderts musste übrigens ungemein viel dazu beitragen, die Lage des Weibes in der Gesellschaft zu verbessern und dasselbe aus der untergeordneten Stellung zu befreien, die ihm das Mittelalter zugewiesen hatte.

Wenn die Mutter Christi als weibliches Wesen zur vielgeliebten und Gott wohlgefälligsten Mittlerin zwischen dem Schöpfer und der Menschheit wurde, wenn dieses höhere Wesen das einzige war, welches in seinem Frauenherzen die Leiden und Drangsale des Menschen mitempfinden konnte und sie auch liebevoll zu lindern vermochte, wenn ferner Beatrice für würdig erachtet wurde, im Paradiese neben der Madonna zu sitzen, so mussten zuletzt diese Ehrungen des Weibes notwendigerweise dem ganzen weiblichen Geschlechte zu gute kommen. Dies war auch

*) Dahin gehören namentlich die Kathedralkirchen von Senlis, Noyon, Paris, Laon, Chartres, Soissons, Rouen, Amiens, Reims, Coustances, Bayeux, Evreux und Sèes. — Nach Maria zählt der heil. Stephan die meisten ihm zu Ehren erbauten Kathedralen, und zwar sieben. L. Gonze. L'Art gotique.

tatsächlich der Fall. Die Frau stieg in der allgemeinen Achtung, man erblickte in ihr ein Wesen, dem Gottes Gnade eher zugänglich sei als dem Manne. Damit war auch die soziale Stellung des Weibes eine andere geworden. Sein Ansehen musste sich heben und es nahm von nun an die Stufe ein, auf welcher wir es im Zeitalter der Renaissance erblicken.

Je mehr aber die Würde der Frau wuchs und ihr Einfluss zunahm, um so milder wurden die Sitten, um so weicher gestimmt wurde das Menschenherz, jenes stolze Herz, welches merkwürdig hart und unzugänglich aus dem bösen Traume des Mittelalters zu neuem Leben erwachte. Auch der Mensch feierte die Wiedergeburt seiner Gefühle, übte voller Mitleid Nächstenliebe und legte den eisernen Panzer der Selbstsucht ab, mit dem er bisher umgürtet gewesen.

Vierter Abschnitt.

Die Franciscaner.

I.

Neben Umbrien gedieh der religiöse Mystizismus am üppigsten in Siena, und wenn Florenz die Wiege grosser nüchterner Denker genannt werden kann, welche einschneidende Umwälzungen in der Philosophie, Literatur und Kunst herbeigeführt haben, so war Siena fast noch das ganze XIV. Jahrhundert hindurch in die poetischen Vorstellungen des Mittelalters wie in einen goldig schimmernden Nebel gehüllt, was wohl der Kunst, die Werke nie gesehener Zartheit und Freiheit hervorbrachte, sehr zu statten kam, andererseits aber die Entwicklung anderer Zweige geistiger Tätigkeit in hohem Grade hemmte.

Im geistigen und gesellschaftlichen Leben Sienas spielte das Mönchswesen eine grosse Rolle. Die Augustiner hatten Sitz und Stimme in der Bicherna, verwalteten die Finanzen der Republik und besassen daher grossen Einfluss in allen öffentlichen Angelegenheiten, während die Franciscaner und Dominikaner über die sittliche Wohlfahrt der Bevölkerung wachten.

Vom X. bis zum XIII. Jahrhundert gehörte das Gebiet von Siena zu jenen Gegenden Italiens, für welche Einsiedler und Ordensbrüder eine besondere Vorliebe hatten.

In der Nähe von Asciano, wenige Meilen von Siena entfernt, liegt auf einer Anhöhe das altertümliche Kloster Lecceto, eine der hervorragendsten Niederlassungen von Mönchen, die als Einsiedler lebten. Es hiess, dort hätten sich so viele Eremiten aufgehalten, dass der Glanz ihrer Tugend die finsteren Wälder erhellte; es gab hier nämlich grosse Eichenwälder, welche einen kleinen See umschlossen, tiefe Schluchten und Grotten. Das war

ein gelobtes Land mittelalterlicher Sagen- und Legendenbildung, nach mönchischen Begriffen ein wahres Paradies. Heute sind die Wälder verschwunden, der See ausgetrocknet, die Einsiedler vergessen, die Reste der seinerzeit ausgedehnten Klostergüter gehören dem geistlichen Seminar in Siena.

Von der Arbia bis Montepulciano ziehen sich wellenförmige, sonderbar geformte Hügel hin, die hie und da grün, mit Wein, Getreide oder Eichen bewachsen, grösstenteils aus weisslich schimmerndem Lehm bestehen, in den Regengüsse viele schmale, tiefe Rinnen wie Narben eingegraben haben. Diese Hügelketten sind für jene Gegend so charakteristisch, dass von Duccio angefangen viele Maler der sienesischen Schule sie als Hintergrund zu ihren Gemälden benutzten. Auch jener entzückende Condottiere, den Martini auf einer Wand des grossen Rathaussaales gemalt hat, reitet durch so eine Hügellandschaft.

Ebenso waren die zahllosen natürlichen Grotten wie geschaffen für Menschen, die vor der Welt sich flüchteten. Die Einsiedler liebten es jedoch — trotz ihres Namens, der das Gegenteil besagt — in Italien ebenso wie in Aegypten und Syrien, nahe bei einander zu wohnen, erbauten mit vereinten Kräften Kapellen oder richteten solche in grösseren Höhlen ein. Auf diese Art gelangten sie allmählich zum klösterlichen Zusammenleben.

Auch das Kloster in Lecceto, das im XIII. Jahrhundert Selva di Lago genannt wurde, muss in dieser Weise entstanden sein. Die Augustiner, in deren Besitz es war, bildeten sich viel darauf ein, dass sich in ihrer stillen Klause, gemäss der Ueberlieferung, der hl. Augustinus aufgehaltan habe, dass die hl. Monika, die hl. Dominika und viele andere dort zu Gaste gewesen und überdies eine selten grosse Zahl von Heiligen und Seligen aus ihrem Kloster hervorgegangen war; ein Loblied auf diesen Mönchsitz zählt ihrer gar vierunddreissig auf.

Dementsprechend geschahen viele Wunder an diesem Orte, den man „Ilicetum vetus sanctitatis illicium" nannte. Wie die Sage berichtet, hat man auf dem Kalvarienberge Steine ausgegraben, rot wie Rubine und rein wie Diamanten; dies seien zu Kristall gewordene Blutstropfen Christi gewesen. Auch in Lecceto hätten sich ähnliche Kristalle vorgefunden, Tränen heiliger Eremiten. Die Wunder, die sich dort ereigneten, lockten solche Menschenmengen an, dass es den Mönchen schier zu arg wurde, denn sie konnten weder in Frieden leben noch ungestört beten. Im Jahre 1336 begab sich deshalb der Ordensprior mit

seinen Mönchen in grosser Prozession an den Ort, wo die Leiber der seligen Einsiedler begraben waren, und befahl den Toten bei dem Gehorsam, den sie gelobt, die Bitten des frommen Volkes in Zukunft nicht zu erhören und keine Wunder mehr zu wirken.

Dreimal war der heil. Franciscus in Siena, zum erstenmale im Jahre 1212.

„Eines Tages ging er mit dem Bruder Masseo, und als sie an die Stelle kamen, wo sich die Strassen nach Florenz, Siena und Arezzo kreuzen, fragte ihn sein Begleiter: „Vater, welchen Weg werden wir einschlagen?“ Francesco entgegnete: „Jenen Weg, den Gott bestimmt.“ „Und in welcher Weise werden wir Gottes Willen erfahren?“ „Nach dem Zeichen, das er Dir geben wird.“

Und da forderte der hl. Franciscus, immer reich an heiteren Einfällen, seinen Gefährten auf, sich im Kreise herum zu drehen, so wie es Kinder im Spiele zu tun pflegen, bis er müde werde.

Als Masseo endlich einhielt, war sein Gesicht Siena zugewendet.

„Wir werden also nach Siena gehen,“ sagte Franciscus.

In dieser naiven Weise erzählen die „Fioretti“ Poverellos erste Reise nach Siena und führen sie auf diesen Zufall zurück.

In der Stadt Marias herrschten damals sehr unerfreuliche Zustände. Die Konsularverfassung war erschüttert, die Nobili strebten nach einer neuen Regierung, um grösseren Einfluss zu gewinnen, der Parteihader war schärfer denn je, die Stadt hallte wider vom Waffengetöse und in den Strassen floss Blut.

Bruder Franciscus kam wie von Gott gesandt. Der Ruf eines heiligen Mannes, der Zwistigkeiten beizulegen, die Wunden der ganzen Gesellschaft zu heilen und Liebe auszusäen verstand, war ihm vorangegangen. Auf die Kunde, Poverello nahe der Stadt, ging ihm eine grosse Menschenmenge entgegen in der Hoffnung, Gott sende einen Friedensengel.

Voller Ehrfurcht, schreibt der Verfasser der „Fioretti“, trug die Bürgerschaft ihn und seinen Genossen auf den Armen in den Bischofspalast, gerade in dem Augenblicke, als der Kampf in einem anderen Stadtteile wütete und bereits zwei Menschen der Streisucht zum Opfer gefallen waren.

Der heil. Franciscus begab sich sogleich zum Orte der Untat und hielt eine Ansprache an das Volk, so fromm und weihevoll, dass er die Kämpfenden beruhigte und versöhnte.

Als der Bischof dies vernahm, bat er den Frater in seine Wohnung, empfing ihn mit den grössten Ehrenbezeugungen und lud ihn zum Nachtmahl ein.

Die Kunde von Poverellos Ankunft hatte sich indessen in der ganzen Stadt verbreitet und die Menschen drängten scharenweise zum Bischofssitz, um den Heiligen zu sehen. Als aber Franciscus auf die Strasse kam, nahm ihn das Volk abermals auf die Schultern, um ihn, vor Freude jauchzend, wie einen Triumphator umherzutragen.

Während man aber voller Jubel dem Heiligen huldigte, begann der Kampf von neuem zu toben. Und wiederum begab sich Poverello ohne Zaudern dorthin, trat in die Mitte der Kämpfenden und stellte durch seine Beredsamkeit die Ruhe wieder her. Die Wirkung, die der Heilige erzielte, war aber so gross, dass die Menschen, noch mit frischem Blut bespritzt, beruhigt und voller Bewunderung ihm folgten.

Es scheint indes, dass Bruder Franciscus, da er nicht Gegenstand allgemeiner Aufmerksamkeit sein wollte, sich nur kurze Zeit in Siena aufhielt, aber lange genug, um den Ort für eine künftige Ordensniederlassung zu bestimmen. Nach einer frommen Legende verliess er eines frühen Morgens durch die Porta Ovile die Stadt, als er auf der Anhöhe di Ravacciano eine kleine Kapelle erblickte. Diese gefiel ihm, und so steckte er denn neben derselben seinen Reisestab in die Erde und bestimmte damit den Platz für den künftigen Bau. Der dürre Stab fing an zu grünen und wuchs zu einer herrlichen Eiche heran, die den Namen Albera di S. Franzesco bekam und fast vierhundert Jahre lang das Ziel zahlreicher Pilgerfahrten und der Gegenstand besonderer Fürsorge seitens der Sienesen war.*)

An jeden Aufenthalt des heil. Franciscus in Siena knüpft

*) Dell albero di S. Francesco. Notizie racolte dal prof. L. de Angelis. Siena, 1827.

Da jeder Pilger einen Zweig oder wenigstens ein Blatt des denkwürdigen Baumes mitnehmen wollte, war dieser bald so arg zugerichtet, dass der Bischof einschreiten musste. Im September des Jahres 1612 verdorrte endlich der Baum. Aus dem Stamm verfertigte man später Franziscus-Statuetten. Diese wurden nach Italien, Spanien, Portugal und auch nach Deutschland verschenkt. In Polen und Litauen erhielten die Franziskaner solche Figürchen, in Oesterreich Michael Wenzel Graf Weyssenwolff, der im Jahre 1626 Präses der Studenten deutscher Nation an der Universität Siena war.

sich eine Reihe lokaler Legenden. Als er im Jahre 1216 zum zweitenmale nach Siena kam, begegneten ihm drei Mädchen, erkannten den berühmten Wanderprediger und begrüssten ihn scherzend: „Ben venga la signora Povertà!“ Er fand seine Ordensbrüder schon auf dem Ravacciano vor und begann nunmehr die Organisierung der Tertiarinnen. Nachdem er hier seine Sendung vollendet glaubte, zog er weiter, wie ein Troubadour singend und Gott preisend: „cantando e laudando magnificamente Iddio.“

Zum letztenmale besuchte er Siena im Jahre 1226, um hier Linderung von einem Augenleiden zu finden, das ihn gegen das Ende seines Lebens quälte.

Auf Drängen des Bruders Elias, eines seiner liebsten Jünger, liess er sich im Frühjahr nach Siena bringen, wo „erfahrenere Aerzte“ waren als in Umbrien. Diese Meister der Menschenquälerei bearbeiteten ihn mit glühenden Eisen und brachten ihm in der Gegend der Ohren zwei Brandwunden bei, die ihn furchtbar schmerzten.

Als auch dieses radikale Mittel nicht half und Poverellos Zustand sich immer mehr verschlimmerte, schickten die Franciscaner nach Assisi und liessen den Bruder Elias nach Siena kommen. Dieser wollte, das Ende voraussehend, den Kranken nach seiner geliebten Vaterstadt, Cortona bringen, um seinem Geburtsort durch den Tod des heiligen Mannes zu ewiger Berühmtheit zu verhelfen. Aber Poverello flehte, man möge ihn in Assisi sterben lassen. So geschah es auch.

Das neugegründete Kloster der Franciscaner gelangte nach des Meisters Tode zu immer grösserem Einfluss auf die Bewohner Sienas. Augustiner und Dominicaner blieben auch fernerhin geachtet, aber das Herz der Bevölkerung besassen die Minoriten.

Die Sienesen konnten es den Dominicanern nicht vergessen, dass sie den hl. Franciscus mit ihrem doctrinären Wesen nicht bloss viele trübe Stunden bereitet, sondern ihn auch noch auf dem Todtenbette verfolgten. Schon lag er in den grössten Schmerzen, da kam zu ihm „ein in der Schrift überaus bewanderter“ Dominicaner, um ihn auszuforschen, wie er folgenden Abschnitt aus Ezechiel auffasse: Si non annuntiaveris impio, ut avertatur a via sua impia et vivat, ipse impius in iniquitate sua morietur, sanguinem autem ejus de manu tua requirem.

Der heil. Franciscus, bescheiden wie er war, suchte die

Zudringlichkeit des Mönches abzuwehren, indem er sagte, er sei viel zu wenig gelehrt, um in den Geist des Propheten eindringen zu können. Als ihm jedoch der Dominicaner unablässig zusetzte, gab er ihm würdevoll zur Antwort, ein Diener Gottes solle durch sein Beispiel im Leben und mit sanften Worten die Ungläubigen zu bekehren suchen, wenn er aber durch sein Benehmen Aergernis gebe und als sündhafter Mensch sterbe, dann lade er eine schwere Verantwortung auf sich und müsse vor Gott darüber Rechenschaft ablegen.

Die Lehren des hl. Franciscus übten einen ungeheuren Einfluss auf die Gemüter aus und unterstützten mächtig die italienischen Gemeinwesen in ihrem Bestreben, das mittelalterliche Joch abzuschütteln. In Siena und anderen Städten Toskanas hatten sich nämlich Oligarchien gebildet, bestehend aus einer Anzahl Familien, welche die frühere Gewalt der kaiserlichen Grafen an sich gerissen hatten; so erging über das Volk eine Tyrannis nach der anderen. Die strengen Zunftvorschriften, die Schwierigkeiten, den Aufenthaltsort zu wechseln, um so dem lokalen Despotismus zu entgehen, all' das machte die soziale Lage der niederen und mittleren Bevölkerungsschichten überaus drückend.

Der sogenannte dritte Orden des hl. Franciscus, die weltliche Bruderschaft der Tertiarier, der Unzählige beitraten, trug sehr viel dazu bei, um sowohl die Tyrannei einzelner als auch ganzer Kasten zu mildern und schliesslich ganz zu verhindern.

Diese Tertiarier, beseelt von Nächstenliebe und geeint durch ein gemeinsames geistiges Band, bildeten eine nicht zu unterschätzende Macht und stellten sich sowohl dem früheren, mehr hierarchischen System als auch jeder neueren Organisation einer oligarchischen Regierung wie eine Phalanx entgegen.

Zum erstenmale in der neueren Geschichte trat hier gegen das aristokratische Prinzip des Lehenswesens eine rein demokratische einfache Organisation auf, die aber gerade deshalb sich ungemein verbreiten und die Grundfesten der feudalen Welt ins Wanken bringen konnte. So schrieb ein kaiserlich gesinnter Bischof an Friedrich II.: „Die Minoriten haben sich gegen uns erhoben, öffentlich brandmarken sie unser Leben und unsere Grundsätze, unsere Rechte treten sie mit Füssen und drohen uns zu vernichten. Um aber das Kaisertum zu untergraben und uns in der Hingebung an dasselbe zu beirren, haben

sie eine neue Gesellschaft gebildet, der sowohl Männer wie auch Frauen angehören. Dieser Gesellschaft läuft alles zu und kaum ist jemand zu finden, der sich nicht in ihre Listen als Mitglied eintragen liesse.“

Die Vereinigung der Tertiarier erweiterte das Vaterland der Armen; der ungerecht aus seiner Heimatgemeinde Verstossene traf nicht mehr, wie früher, in anderen Städten völlige Gleichgültigkeit oder gar Feindseligkeit an, sondern er fand überall Brüder, die ihn liebevoll aufnahmen und ihm hilfreiche Hand boten. Der Geist nationaler Zusammengehörigkeit beginnt langsam in diesen Massen zu keimen. Bürger und Handwerker unterstützten einander. Dieser stille, unbeachtete Kampf gegen den Despotismus hebt den Mittelstand empor und emanzipiert gleichzeitig das Individuum. Das Bürgertum wird nun zum wichtigsten Kulturträger in Italien; es fördert die Kunst, baut Kirchen und öffentliche Prachtbauten, wie Rathäuser, Spitäler und Zunfthäuser. Es giesst das italienische Leben in neue Formen um.

Die Grundlage, auf welcher der heil. Franciscus seinen Orden aufbauen wollte und die er seinen Mönchen als bestimmend für ihre Wirksamkeit mit auf den Weg gab, lautete: völlige Besitzlosigkeit, Verehrung der „Madonna Paupertà“. Bald aber erwies sich dieser Wunsch als unausführbar. Das riesenhafte Wachsen des Ordens schuf ebenso grosse Bedürfnisse wie bei jeder anderen grossen Gemeinschaft; es erforderte Klöster und Kirchen, welche überdies den Geschmack einer Bevölkerung befriedigen mussten, die gewohnt war, die Religion mit Pracht und Glanz umwoben zu sehen. Schon der zweite Ordensgeneral, Elias von Assisi, führte grossartige Bauten auf. Architektur, Malerei und Skulptur haben überhaupt keinen Grund, zu bedauern, dass die Bettelorden tatsächlich und in der Praxis den Eigentumsbegriff anerkannten und sich darin mit der gesellschaftlichen Ordnung in Einklang setzten; denn infolge der grossen Verbreitung der Franziscaner und überhaupt der Bettelmönche gab es fast kein Städtchen, wo man ihnen nicht eine Kirche erbaut hätte, den beiden Hauptorden zumindest. Heute noch trifft man in Italien auf Schritt und Tritt S. Francesco und S. Dominico an, trotzdem eine Menge dieser Gebäude verfallen oder zu weltlichen Zwecken, oder Spitälern, Kasernen oder Magazinen umgestaltet wurde. Man staunt, dass die Bevölkerung imstande war, eine solche Anzahl von Klöstern zu errichten und zu erhalten.

Die früheren Orden hatten die Einsamkeit aufgesucht und

ihre Niederlassungen auf Anhöhen oder in Wäldern so angelegt, dass sie ein beschauliches Leben führen und auch gegen Angriffe sich verteidigen konnten. Die Bettelmönche hingegen waren die ersten, welche unters Volk gingen und grundsätzlich die Städte zu ihren Wohnsitzen wählten. Sie teilten so Freud und Leid der Bevölkerung, Hungersnot, Pest, Krieg und Belagerung. Sie waren die ersten, die in der populären Sprache predigten; auch schrieben sie italienische Kirchenlieder. Ja, sie gingen fast in dem Volke auf. Nicht unerwähnt darf bleiben, dass die früheren Titel, wie Abt und Prior, welche noch aus der Benedictinerzeit herrührten, verschwanden und an ihre Stelle eine schlichte religiöse Republik trat mit einer Art von Parlament in Assisi.

Aber nicht bloss die Baukunst wurde durch die Franziscaner mächtig gefördert, auch die Malerei hat ihnen unendlich viel zu verdanken. Die bildliche, überaus anschauliche Art, wie sie die Ereignisse der heil. Schrift behandelten, regte die Phantasie an und weckte den Sinn für plastische Darstellungen. Gerade die Gedichte des heil. Franciscus und seiner Nachfolger zeichnen sich durch eine besonders bilderreiche Sprache aus. Vom Heiligen selbst wird erzählt, dass es bei seinen Predigten ungeheuer lebhaft zuging. Bald weinte er, bald lachte er oder er gefiel sich in der Rolle der Person, die er gerade seinen Zuhörern schildern wollte, und ahmte sie täuschend nach. Ebenso oft gestikulierte er mit den Händen, stampfte mit den Füssen oder tanzte auf der Kanzel herum. Sprach er gar von Bethlehem, so klagte er „wie ein Lämmlein“. Die Kanzelredner des Ordens trachteten vor allem danach, sich dem Volke verständlich zu machen. Dieses klar vorgeschriebene Ziel verfolgten die Jünger von Assisi sowohl in ihren Gedichten als auch bei ihren sonstigen Bestrebungen.

Mit lauter Stimme verkündete der heil. Franciscus immer wieder von neuem den schönen Gnadensatz, dass Gott Erbarmen suche und keine Opfer. Deshalb flogen ihm alle Herzen zu und gerade darin liegt das Geheimnis seines Erfolges. Niemand verstand es so wie er, die Einbildungskraft im Volke zu wecken. Mit dieser rechnete er in Wort und Schrift. An Stelle einer vergötterten Prinzessin, wie sie die Troubadours besangen, tritt bei ihm die reine jungfräuliche Gestalt Marias. Auch führten seine Schüler das heute in der ganzen Christenheit übliche Ave Maria-Läuten ein. Auch dieser poetische Gebrauch mag auf die galante Sitte der Provençalen zurückzuführen sein, welche darin bestand, dass die Ritter an heiteren Abenden der Dame ihres

Herzens ein Ständchen brachten. Bruder Bonaventura erliess bereits im Jahre 1269 auf dem Franciscaner-Konvent zu Assisi eine Verordnung, dass in sämtlichen Franziscanerkirchen zum englischen Grusse geläutet werde.

Ave Maria! So lautet jene Huldigung der Liebe, womit die Jünger des heil. Franciscus Maria, das Ideal der weiblichen Tugenden, die schönste Blüte des poetischen Geistes jener Zeiten begrüssen.

Ave Maria wird zum Talisman der christlichen Welt. Ave Maria läuten die Glocken und ihr Zauberklang verheisst Glück und ewigen Frieden.

Wie die Sage geht, trat ein Ritter nach einem Leben, überreich an Abenteuern und vielleicht auch Verbrechen, ins Kloster, um Busse zu tun. Müde und matt ist sein armer Kopf und ganz gebrochen der Greis, der ausser dem Ave Maria kein Gebet mehr erlernen kann. So wiederholt er denn ewig den Gruss Marias und mit ihm auf den Lippen — stirbt er. Aber aus seinem Grabe sprosst eine Wunderblume empor und jedes Blatt zeigt in goldenen Buchstaben die Worte: Ave Maria. Und als die Mönche nach den Wurzeln jener Blume suchen und das Grab des Ritters öffnen, sehen sie mit frommem Staunen, dass die Wurzeln der Pflanze das Herz des Toten umschlungen halten.

So berichtet Fra Bonvesin da Riva aus Mailand.

Im Wesen des hl. Franciscus erkennt man viele Züge, die an das französische Rittertum erinnern: er selbst sprach wiederholt von seinen ersten Genossen als den Paladinen „der goldenen Tafelrunde". Einer von diesen, der frate Angelo Tancredi, war früher wirklich „fahrender" Ritter gewesen und Poverello selbst wurde gewissermassen zu einem „Cavaliere errante dell' amor divino", wie ihn ein italienischer Schriftsteller bezeichnend nennt. Eine Zeit lang trug sich der Meister übrigens mit dem Gedanken den frate Pacifico, der poetisch reich veranlagt war, auf eine Wanderfahrt auszusenden, damit er als „ein Troubadour des Allmächtigen" der Welt den Ruhm des Herrn verkünde und für seinen Gesang Busse als Lohn verlange.

Der Mangel jeglicher Sorge um den kommenden Tag, die Geringschätzung der materiellen Welt, seine unwiderstehliche Neigung zu einem wechselvollen tatenreichen Leben, sein ungewöhnlich edles Betragen selbst in den schwierigsten Lagen und nicht an letzter Stelle Familientradition — verbanden den Bruder Franciscus mit den Idealen des Rittertums.

Als er einmal auf einer Romreise begriffen war, überfielen ihn Räuber. Mit gütigem Lächeln und dem ihm eigenen Humor gab er ihnen zur Antwort: „io sono il trovatore del gran Re“ und besänftigte sie darauf mit irgend einem provençalischen Liedchen.

Ehe er das Gelübde der Armut abgelegt, hatte er die Absicht, in die Reihen Gautiers de Brienne einzutreten, der zu einem Kriegszuge gegen Friedrich II. rüstete.

Zur Volkstümlichkeit der Franciscaner in Siena trug sehr viel der Umstand bei, dass sie von allem Anfang an den Wucher bekämpften. Hierin befolgten sie ganz genau die Weisungen ihres Stifters, der von jeher die Habgier verdammt und die Wohltätigkeit gepriesen hatte. Die „Fioretti“ erzählen, wie ein Mann und eine Frau — beide Kaufleute — zur Zeit einer Hungersnot das Mass des verkauften Getreides gefälscht hatten, dafür aber furchtbar büssen mussten, indem die Teufel sie in demselben Scheffel brieten, mit dem sie die armen Leute betrogen.

Wucherer schenkten, zerknirscht durch die Predigten der Franciscaner, das unrecht erworbene Geld den Klöstern. Und solch reuiger und bekehrter Sünder muss es nicht wenig gegeben haben, denn Papst Gregor IX. erlaubte den Sieneser Franciscanern im Jahre 1243 ausdrücklich, dass sie jene Summen zum eigenen Gebrauch behalten dürften, welche die dortigen Kaufleute — als auf unredliche Weise von ihren Opfern erpresst — bei ihnen hinterlegten. Ein Tolomei, Messer Tavena, genannt Pastaglio, verpflichtete seinen Sohn testamentarisch, den Minoriten ein auf Castelaccio gelegenes Grundstück als Rückerstattung unrecht erworbenen Gutes zu übergeben. Messer Jacopo erfüllte im Jahre 1220 des Vaters Willen.

Die Sympathie für die Franciscaner wurde zum unbedingten Vertrauen, so dass reiche Leute eher in den Himmel zu kommen hofften, wenn sie in einem Minoritenkloster begraben würden. Binnen kurzem ward die Kirche auf der Porta Ovile die Ruhestätte fast aller grösseren Geschlechter Sienas, ebenso wurde ein Podestà, der während seiner kurzen Amtsdauer starb, bei den Minoriten beigesetzt. Die Franciscaner aber handelten stets folgerichtig und achteten darauf, dass ihre „Seligen“ sich in guter Gesellschaft befinden; deshalb nahmen sie keine Wucherer in ihre Grüfte auf. So fügte Papst Alexander IV., als er ihnen im Jahre 1255 das Privilegium verlieh, Tote im Kloster bestatten zu dürfen, auf ihre eigene Bitte ausdrücklich die Einschränkung

hinzu: „. . . mit Ausnahme von Menschen, die Wucher getrieben haben."

Die Familien Tolomei, Salimbeni und Salvani hatten bei den Franciscanern ihre Grüfte und wandten deshalb ihr besonderes Interesse der Kirche zu, die sich im Laufe der Zeiten mit zahlreichen Kunstwerken füllte. Leider fielen alle diese Prachtwerke im Jahre 1655 dem Brande zum Opfer, unter anderen auch Gemälde von Sodoma, Perugino, Pintoricchio, Rafael, Francesco Vani und Casolani, Skulpturen von Taddeo di Bartolo, Cecco und Matheo di Giovanni, Vecchietta, Paolo di Lucca und vielen anderen heimischen Künstlern. Ueberdies gingen die Fresken in den Kapellen der Piccolomini, Martinozzi und Docci zugrunde. Die heutige umgebaute Kirche weist nur mehr spärliche Reste des früheren Glanzes auf.

Die Franciscaner hatten in Siena auch das Privilegium des Inquisitionstribunals für die Stadt und ihr Gebiet; nur diesem Umstande ist es zuzuschreiben, dass die Inquisition daselbst nicht so traurige Spuren hinterlassen hat wie anderswo. Die Franciscaner verstanden es eben, darin die „irdische Weisheit" der Dominicaner zu mildern.

II.

Die nach aussen so friedlich-stillen Mauern der Franciscanersitze wurden im Innern bald zum Schauplatz erbitterter Kämpfe, welche die Grundsätze des Ordens und die Ueberzeugungstreue seiner Mitglieder auf eine harte Probe stellten und deren Echo in die weite Welt hallte. Das sienesische Kloster spielte dabei eine nicht geringe Rolle.

Sogleich nach dem Tode des Stifters spaltete sich die schon riesig angewachsene Franciscanergemeinschaft in zwei Gruppen. Der Ordensgeneral Elias stellte sich an die Spitze jener, welche die Armut lediglich als poetische Träumerei eines so heiligen Mannes, wie es Franciscus war, gelten lassen wollten, da sie die Zukunft des Ordens unmöglich mache. — Elias selbst lebte wie die Benedictineräbte und die Brüder, die noch die Lehren ihres Ordensvaters frisch im Gedächtnisse hatten, warfen ihm vor, dass er reichgekleidete Dienerschaft halte und hoch zu Ross zur Kirche reite, während ihr Meister sich zu Fuss dahin bemühte. Die andere Gruppe folgte den Ueberlieferungen Joachim's de Flore,

eines Vorgängers des heil. Franciscus, vertiefte sich immer mehr in den Mystizismus und wich dabei oft vom geraden Wege des gesunden Menschenverstandes ab, den der heil. Franciscus immer im Auge behalten hatte.

Interessant ist, was uns hierüber der Chronist Salimbene, als er in den Orden eintreten wollte, aufgezeichnet hat. Er kam zu Elias, der sich gerade in Pàrma aufhielt. Der eitle Mönch sass im Gastzimmer des Konvents auf einem Teppich ausgestreckt, bei loderndem Kaminfeuer, mit einer armenischen Mütze auf dem Kopf. Als nun der Podestà der Stadt mit mehreren angesehenen Bürgern das Zimmer betrat, hielt es der übermächtig gewordene Franciscaner nicht der Mühe wert, sich zu erheben, so stolzen Sinnes war er. Das befremdete den Jüngling, der erwartet hatte, im Kloster einen schlichten, bescheidenen Mönch anzutreffen. Als er vierzig Jahre später seine Chronik schrieb, konnte er nicht umhin, dieses Betragen als ein rüpelhaftes, als eine „rusticitas maxima“ zu bezeichnen.

Elias strebte damals eine despotische Zentralisation des Ordens an und liess kein Mittel unversucht, um grosse Geldsummen für den Bau der herrlichen Kathedrale in Assisi zusammenzuscharren. Deshalb buhlte er um die Gunst und Unterstützung Friedrichs II.

Das war ein hochwichtiger Moment in der Geschichte des Ordens. Gregor IX. hatte Friedrich II. in den Bann getan und setzte alle Hebel in Bewegung, um eine Einigung Italiens unter dem kaiserlichen Szepter zu verhindern; die Bettelorden sollten dabei eine wichtige Stütze des Papsttums bilden. Als die Kurie die wachsende Intimität der Beziehungen des Elias zum Kaiser sah, verdrängte sie ihn aus seiner Stellung (1239), was umso leichter war, als seine Ueberhebung allgemeines Aergernis hervorgerufen hatte, das Volk schon die Franciscaner verspottete und ihnen das auf Elias gemünzte satyrische Liedchen sang:

Hor attorna fratt Helya,
Ke pres' ha la mala via.

„Die guten Brüder“, sagt Salimbene, „grämten und ärgerten sich über das Liedchen, das sie in Verzweiflung brachte“, umsomehr, als sie selbst Elias hassten und diese Beschimpfungen seinetwegen unverdient erdulden mussten.

Elias, „Belials Sohn“, wie ihn Salimbene nennt, wollte ein gehorsames Heer und keine Mystiker im Geiste des heil.

Franciscus um sich wissen. Deshalb vermehrte er unmässig die Zahl der weltlichen Fratres, denen es mehr um ein bequemes Leben zu tun war als um theologische Grübeleien. In den Franciscanerklöstern Toskanas überstieg die Zahl der weltlichen Fratres die geistlichen um vierhundert und im Sieneser Konvent fand ihrer Salimbene fünfundzwanzig, in Pisa sogar dreissig vor.

Nach Absetzung des Elias änderten sich natürlich diese Verhältnisse. In den Franciscanerklöstern verbreitete sich nun die mystische Richtung, deren Prophet Joachim de Flore gewesen ist, geboren um 1132.

> Il calavrese abate Giovacchino
> Di spirito profetico dotato,

wie ihn Dante nennt. Er brach allerdings niemals mit der Kirche, trug aber vielleicht am meisten zu dem vor Franciscus herrschenden Glauben bei, der an der Besserung der römischen Verhältnisse verzweifelte, damit aber zu einem furchtbaren Pessimismus führte. Eine Zeitlang war er Zisterzienserabt in Corazzo, wurde aber suspendiert, pilgerte dann von Kloster zu Kloster und eiferte die Benedictiner zur Reform an, indem er ihnen vorhielt, dass ihre Regel in Brüche gegangen sei.

Die Worte des Wandermönches fanden Gehör. Menschen, welche die Welt anekelte, scharten sich um ihn, denn ein Geist des Friedens und himmlische Freude sprachen aus diesem Boten des Glaubens. Joachims Lehre war erfüllt von dunklem Mystizismus. Er prophezeite furchtbare religiöse Krisen, die in der Mitte des XIII. Jahrhunderts eintreffen sollten: im Jahre 1260, erklärte er, werde der Antichrist das christliche Volk niederschmettern, die ganze kirchliche Ordnung mit dem päpstlichen Stuhl werde unter diesen Schlägen zusammenbrechen, die grösste Verzweiflung sich aller bemächtigen und erst nach diesen furchtbaren Prüfungen und Heimsuchungen werde die Posaune des Erzengels erschallen und dann werden die in der hl. Schrift enthaltenen Mysterien geoffenbart werden.

Aus der Apokalypse schöpfte Joachim Beruhigung und Trost für die Zukunft und lehrte, dass bald die dritte und schönste Periode des Christentums kommen werde. Auf das Zeitalter des Vaters und Sohnes sollte von 1260 an das Zeitalter des hl. Geistes folgen. Die letzten Jahrzehnte vor dessen Erscheinen sollten der Vorbeitung für den grossen Kampf gewidmet sein: auf der einen Seite würden die Orden stehen und auf der andern der Antichrist seine höllischen Streitkräfte sammeln.

Joachim wirkte nicht bloss durch das Wort, sondern schrieb auch viel in einer prophetischen Sprache voll dunkler Bilder. Seine Schriften verbreiteten sich über ganz Italien, erzeugten Schrecken und untergruben den Glauben an die Festigkeit des päpstlichen Stuhles und der sozialen Ordnung.

An der Neige seines Lebens zog sich Joachim in die höchsten Gebirge Kalabriens zurück und gründete dort einen neuen, dem hl. Johannes geweihten Orden „de Fiore“. Papst Cölestin III. bestätigte sogar im Jahre 1196 die Statuten dieser Kongregation, aber die ganze Idee erstarb schon im Keime mit dem Tode des Stifters (1202).

Der hl. Franciscus hatte die Gemüter Italiens durch seine evangelische Liebe eine Zeitlang beruhigt und den grauenhaften Pessimismus verscheucht. Nach seinem Tode aber begann die Wunde wieder zu eitern, zumal das kritische Jahr 1260 herannahte und die Mystiker allgemein Friedrich II. für den Sendboten der bösen Geister hielten, der das Papsttum vernichten sollte.

Einer der glühendsten Eiferer für Joachims Ideen wurde jetzt der Franciscaner Girard da Borgo San Domino, erzogen in Sizilien, später Professor zu Paris. Hier gelangte er zu grosser Berühmtheit durch sein Buch „Introductiones“, welches als Einleitung und Erläuterung zum „Evangelium aeternum“ Joachims dienen sollte. Papst Alexander IV. verbot die Verbreitung dieses Buches, in dem eigentlich Joachims Lehren zu einem System zusammengefasst waren, enthob den Verfasser der Pariser Professur und verurteilte ihn zu lebenslänglichem Kerker.

Aber die Saat war auf fruchtbaren Boden gefallen. Die Reaktion gegen das von Elias gegebene Aergernis in Verbindung mit der Neigung der Franciscaner zum Mystizismus schuf unter ihnen eine Menge von Adepten Joachims. Die hervorragendsten Geister strömten in dieses Lager, unter anderen auch Salimbene, der die ersten acht Jahre seiner Ordenszeit in Toscana und zwar vorwiegend bald in Lucca, bald in Pisa und auch in Siena verbracht hatte. Im Jahre 1241 wurde er nach der Stadt Marias beordert, beendete hier seine theologischen Studien, empfing die ersten höheren Weihen und wurde Subdiacon.

Siena war damals schon eine Hauptveste des Mystizismus. Dort lernte Salimbene den Fra Bernard da Quintavalle kennen, den ersten Minoriten, der aus den Händen des hl. Franciscus

das Ordenskleid erhalten, sowie den Fra Hugo, ebenfalls einen der glühendsten Vertreter von Joachims Evangelium.

Fra Hugo aus Barcola, ein Provençale, übte auf die Brüder grossen Einfluss aus. Er war ein Prediger von seltener Beredsamkeit, seine Stimme glich dem Schalle der himmlischen Posaune, dem Rollen des schrecklichen Donners oder dem Anprallen der Meereswogen. Es war eine Lust, ihn anzuhören, wenn er von den Freuden des Paradieses sprach, und Grauen erfüllte die Seele, wenn er die höllischen Qualen schilderte. Hugo war von mittlerer Statur, hatte ein sonnverbranntes Gesicht und in seinen feurigen Augen loderte die Glut seiner Seele. Wenn man ihn sah, hätte man glauben mögen, dies sei ein zweiter Elias oder Paulus, und die ihn sprechen hörten, bebten wie Binsen im Moore.

Fra Hugo war damals eben aus Rom nach Siena gekommen und lehrte die Brüder die Welt verachten. Nicht bloss Minoriten, sondern auch Dominicaner lauschten seinen flammenden Worten und alle waren tief ergriffen von seiner Beredsamkeit, alle staunten über sein Wissen.

Im Kloster zu Pisa lebte ein heiliger Greis, Abt der Kongregation de Fiore, der dort sorgsam alle Schriften Joachims verbarg, aus Furcht, sie könnten in die Hände der Parteigänger Friedrichs II. fallen.

Die Minoriten lasen die Schriften und der Eindruck war so mächtig, dass selbst Rudolf von Sachsen, ein hervorragender Franciscanermönch und Professor der Theologie, seinen Lehrstuhl aufgab, sich dem Mysticismus Joachims in die Arme warf und zum „Maximus Joachita" wurde.

Als Friedrich II. starb, entstand im Lager der Joachiten zeitweilig eine Verwirrung, denn sie hatten steif und fest geglaubt, der Kaiser werde nicht früher sterben, bevor er seine Sendung als Antichrist erfüllt und den päpstlichen Stuhl zertrümmert hätte. „Ich erschrak", schreibt Salimbene, „bei der Kunde von Friedrichs Tode, ich hörte die Nachricht und wollte doch nicht daran glauben. Denn ich war Joachite und lebte in der Ueberzeugung, Friedrich werde noch grösseres Unheil als bis jetzt heraufbeschwören".

Aber die Joachiten wussten sich zu helfen und hatten, um ihr Ansehen nicht zu verlieren, bald einen neuen Antichrist gefunden.

Im Jahre 1258 begegnete Salimbene dem bereits früher er-

wähnten grossen Joachim Girard da Borgo San Domino, wobei er — seit Friedrichs II. Tode ein wenig skeptisch geworden — den Professor frug, wann denn endlich der Antichrist auf die Welt kommen werde.

„Er ist schon längst geboren,“ entgegnete Girard, „ja, er regiert sogar und bald wird er seine furchtbaren Pläne ausführen.“

„Du kennst ihn also?“

„Nein, das nicht, aber ich weiss von ihm aus der heiligen Schrift.“

Damit brachte der Mönch die Bibel herbei, um auf Grund des XVIII. Kapitels des Propheten Jesaias darzulegen, dass Alfons von Castilien zweifellos der Antichrist sei.

Die mystische Strömung schwoll noch mehr an, als die „Flagellanten“, die „Disciplinati di Jesu Christo“, von den umbrischen Bergen herniederstiegen. Dieser Strom von mystischem Fanatismus war übrigens in Italien keine neue Erscheinung, denn schon fünfundzwanzig Jahre früher, also kurz nach dem Tode des heil. Franciscus, im sogenannten Allelujahjahre (1233), hatte der religiöse Wahn ganz Mittel- und Norditalien ergriffen.

In lebhaften Farben schildert uns Salimbene die Eindrücke aus jener Zeit.

Die ganze Bewegung war ein Ergebnis verschrobener Franciscaner-Ideen, hervorgerufen durch das Auftreten des Dominicaners Johann von Vicenza. Franciscaner und Dominicaner durcheilten, zur Busse mahnend, das Land. Um ihre Kanzeln scharten sich Kirchenbrüderschaften mit ihren Fahnen und zahlreiches Volk mit grünen Zweigen und Kerzen in den Händen; fromme Lieder wurden gesungen, Chöre von Kindern beteten Psalmen. Eine wahre Völkerwanderung begann, Männer, Weiber, Jünglinge und Greise, alles schloss sich den Prozessionen an. Man vergass und verzieh die gegenseitigen Kränkungen zur Ehre Gottes und Feinde küssten sich, als wären sie trunken von göttlicher Liebe.

Der zwölfjährige Salimbene sah diesen Vorgängen vom Hofe des Bischofspalastes in Parma zu. Auf der Strasse predigte der Bruder Ghirard, ein Mönch aus Modena, noch ein persönlicher Freund des heil. Franciscus, ein sympathischer, ernster Mann. Manchmal unterbrach er seinen Vortrag, zog die Kapuze über die Ohren und verfiel in Nachsinnen, um dann noch leidenschaftlicher fortzufahren. Nach seinen Predigten gaben gewöhnlich viele Männer das weltliche Leben auf und traten in den Franciscaner- oder Dominicaner-Orden ein.

Doch war das Auftreten dieser Prediger, wie uns Salimbene berichtet, nicht immer ganz frei von Verstellung und Unaufrichtigkeit und oft darauf berechnet, die Gunst der Menge zu gewinnen. Manche ersannen auch Wunder, um das Volk leichter an sich heranzuziehen.

Der ascetische Fanatismus erreichte seinen Höhepunkt. Bernardo Baffalo, ein reicher Parmesaner von ritterlichem Geschlechte, liess sich an einen Pferdeschweif binden und so durch die Strassen führen, während der Stallknecht ihn über den entblössten Rücken peitschte und dabei rief: „Schlagt diesen Mörder!“ Als nun vor der Kirche des hl. Petrus einige Bürger standen, die sich beim Anblick dieser wunderlichen Szene des Lachens nicht erwehren konnten und mit in den Ruf einstimmten: „Schlagt diesen Mörder!“, entgegnete Bernardo: „Ihr habt recht, denn wie ein Missetäter habe ich wider Gott und meine Seele gehandelt.“

So gaben zwei Brüder, beide reiche Bankiers, das Erwucherte zurück, bekleideten viele Arme und traten in den Orden ein. Unter die Bettelmönche gingen selbst alte Sünder, um in Busse zu leben, wieder andere in voller Manneskraft, angewidert von dem Treiben der Welt, ja sogar Jünglinge wurden von dem allgemeinen Taumel erfasst.

Nach Friedrichs II. Tode grassierte dieses Fieber womöglich noch stärker als früher. Jetzt war es Ranieri Fasani, ein Einsiedler aus Perugia, der die Frommen mit sich fortriss. So viele Menschen strömten ihm zu und so krankhaft artete dieser religiöse Wahnsinn aus, dass Kirche und Gemeinden sich veranlasst sahen, sehr energisch gegen die Disziplinaten aufzutreten. Florenz und Siena verwehrten diesen Prozessionen von Fanatikern den Eintritt in ihre Mauern.

„Wie ein Adler, der nach Beute schaut“, sagt Salimbene, „so senkten sich diese Scharen von den Höhen Assisis herab; von Stadt zu Stadt wälzte sich fast die ganze männliche Bevölkerung ohne Unterschied des Alters und Standes, Priester und Mönche, betend und heulend peitschten sie ihre Schultern.“

„Das war ein neues, aber ein scheussliches Allelujah. Wohl wurden auch jetzt noch Worte im Munde geführt wie Versöhnung, Rückgabe der unrecht erworbenen Güter und Heimkehr der Verbannten; das war nur ein leuchtendes, dafür aber um so gefährlicheres Meteor, ein Irrlicht, welches ins Verderben führte.“

Infolge Widerstandes des besonnenen Teiles der Bevölkerung

lenkte die ganze Bewegung zuletzt in ruhigere Bahnen ein. Aus ihr gingen weltliche Brüderschaften, „Laudesi“ genannt, hervor, gewissermassen Konfraternien des göttlichen Ruhmes, die sich versammelten, um religiöse Lieder zu singen und dramatische Mysterien aufzuführen.

Sie gaben den Anstoss zu einer neuen Gattung religiöser Volkspoesie, den Laudi spirituali, welche lange Zeit hindurch, bis zum XVI. Jahrhundert eine beliebte Gebetsform zu Christus und der Mutter Gottes blieben. Noch Lucrezia Tornabuoni und Lorenzo Magnifico komponierten solche Laudes.

Die Bewegung übte überhaupt einen mächtigen Einfluss auf die Entwicklung der italienischen Literatur aus. Ihr verdanken wir eine der originellsten Erscheinungen unter den Mystikern und Volksdichtern des XIII. Jahrhunderts, Jacopone da Todi.

Die Biographen des hl. Franciscus erzählen, dass Poverello selbst durch vierzig schlaflose Nächte sich zur Abfassung seines Cantico del Sole vorbereitet habe. Obwohl dieser Hymnus keineswegs in vollendeter Sprache geschrieben ist und im Inhalt an den 148. Psalm Davids gemahnt, so verdient er doch in der italienischen Literatur an erster Stelle genannt zu werden, da uns hier zum erstenmale ein religiöser Hymnus in der Mundart des Volkes und nicht in lateinischer Sprache entgegentritt.

Dem Beispiele des Meisters folgten andere Franciscaner und gebrauchten nur noch die Sprache des Volkes, um dessen Herz zu gewinnen. Diese Dichter oder blosse Verbreiter des frommen Liedes nannten sich mit Vorliebe Giullari di Dio, joculatores Domini. Sie zogen von Kirche zu Kirche, von Stadt zu Stadt und überall impften sie Ideen der Liebe und Versönlichkeit ein.

Der grösste unter ihnen war der genannte Jacopone da Todi. Sein Herz flammte auf in religiöser Begeisterung. Dabei ein ungewöhnliches dichterisches Talent von fast schon krankhafter Einbildungskraft, trieb er die Geringschätzung jeder Sitte und die Wunderlichkeit so weit, dass er sich selbst als pazzo di Dio, als ein „Narr Gottes“ bezeichnete.

Im Geiste Jacopones bildete sich eine Art Sektierertum unter den Franciscanern aus. Seine Anhänger bewahrten das Prinzip gänzlicher Armut, hielten sich auch im übrigen streng an die Ueberlieferungen des hl. Franciscus, nannten sich demütig „fratricelli“ und gewannen viele Jünger, vorzugsweise in den Städten Toskanas.



Phot. Alinari.

Jacopone da Todi.
Nach einem Bilde im Dom zu Prato.

Gerade Siena war ein Hauptsitz der Fratricelli, die man dort auch Birochi oder Bighini nannte.

Schon damals schien sich der Orden in zwei grosse, einander feindliche Gruppen spalten zu wollen. Die Päpste schritten indess sehr energisch gegen die Sektierer ein und Johann XXII. schleuderte gegen die Mystiker von der Richtung Jacopones den Bann. Am Pfingsttage 1314 verkündete der Bischof von Siena nach einer feierlichen Messe in der Kathedrale das Interdikt; siebenunddreissig Mönche, darunter Giacomo da S. Geminiano, eines ihrer Häupter, mussten aus dem Orden scheiden.

Zwei Jahrhunderte später sprach Rom den Jacopone „selig“ und in Todi wurde ihm ein Denkmal errichtet, welches folgende ebenso schöne wie charakteristische Inschrift trägt: „Ossa Beati Jacoponi de Benedictis Tudertini Fratris Ordinis Minorum, qui stultus propter Christum, nova mundum arte delusit et coelum rapuit“.

Fünfter Abschnitt.

Pisa-Lucca. Heimstätten der Kunst.

Die Keime der toskanischen Kunst sind in Pisa aufgegangen. Die See-Republik und das benachbarte Lucca waren die ersten bedeutsamen Kunststätten Mittelitaliens. Mit der Pisaner Kunst ist auch das Sieneser Kunstleben so enge verknüpft und steht mit ihr in so reger Wechselwirkung, dass es unmöglich ist, sich ihm mit Verständnis zuzuwenden, ohne auf die Kunst von Pisa und Lucca zurückzugehen.

Magister Buoncompagno, einer der eigenartigsten italienischen Schriftsteller des XIII. Jahrhunderts, sagt, die Freiheit habe sich ihren Hauptsitz in Italien erwählt, „libertas in Italia sedem principalem elegit“. Und in der Tat, man muss trotz der grossen Mängel und Gebrechen dieser Stadtrepubliken, die nach Selbständigkeit strebten, zugestehen, dass ihnen ein gesundes Gefühl der Vaterlandsliebe eigen war, gepaart mit dem edlen Verlangen, die mittelalterlichen Ketten zu brechen. Dieser Patriotismus, diese freiheitliche Sehnsucht im Verein mit dem bei handeltreibenden Völkern rasch wachsenden Wohlstand erhob diese anscheinend so kleinen Staatswesen zu einer Blüte und Gesittung, die heute noch vielfach eine Grundlage unserer Kultur bildet.

Die politische Macht, die materielle und geistige Blüte von Pisa erklären uns die Enstehung jener drei ewig denkwürdigen Bauwerke, die heute noch emporragen über die stille, tote Stadt. Das reiche Pisa wollte dem Schöpfer für das Wohlergehen, das er ihr angedeihen liess, danken und fasste den Beschluss, einen herrlichen Dom zu erbauen. Dies geschah einer unzweideutigen Inschrift zufolge im Jahre 1063. Der unmittelbare Anstoss hiezu

war ein Sieg, den die Pisaner über die sizilianischen Sarazenen im Hafen von Palermo errungen hatten. Ungefähr ein Jahrhundert darauf — die Mauern des Domes waren kaum vollendet — schritten die Pisaner an den Bau des Baptisteriums, das alle Bauten dieser Art an Pracht und Schönheit überbieten sollte; hierauf errichteten sie den weltberühmten schiefen Turm und zuletzt — gegen Ausgang des XII. Jahrhunderts — legte die Stadt den grossartigen Campo-santo an, der diese Riesengruppe von Prachtbauten würdig abschloss.

In nicht ganz hundertfünfzig Jahren waren alle diese Prachtwerke entstanden. Es ist durchaus natürlich, dass jener Zeitabschnitt ein intensives Kunstleben in ganz Toskana erwecken musste, dass so manchem Talent sich hier neue Bahnen, neue Ideale erschlossen. Naturgemäss zogen zuerst Baukunst und Bildhauerei Nutzen von dieser Bewegung; die Malerei konnte ihre Kräfte erst dann versuchen, nachdem die beiden ersteren ihre Aufgabe ziemlich erfüllt hatten.

Wie stand es nun mit der italienischen Kunst, als Pisa an die Ausführung dieser gewaltigen Werke herantrat? Welchen Ueberlieferungen folgte man und wo sind die Werkstätten zu suchen, in denen sich die Technik der Bau- oder Bildhauerkunst erhalten hatte? — Bis in die neuere Zeit hat man die Sache so dargestellt, als hätte im XI., ja noch im XII. Jahrhundert in der Kunst Italiens völlige Barbarei geherrscht, als wäre erst mit Anbruch der Renaissance die Morgenröte einer grossen Kunstepoche aufgegangen. Man hielt an Vasaris Behauptung fest, die griechischen Bildhauer und Maler seien die einzigen Vertreter der Kunst in Italien gewesen und jedermann, der eine Kirche ausschmücken oder ein Madonnenbild für den Altar zu stiften gedachte, habe einen jener Griechen berufen, die auf der Suche nach Brot von Konstantinopel oder aus den griechischen Kolonien von Unteritalien nach Mittel- und Norditalien kamen und dort sesshaft wurden. Nun lässt sich allerdings nicht in Abrede stellen, dass es hier zahlreiche griechische Künstler gab, ebenso wenig aber, dass auch italienische Architekten und Bildhauer existierten, die ihre eigenen Wege gingen.

In letzter Zeit besteht die Tendenz, die Folgen der sogenannten chiliastischen Ideen vom Weltuntergang womöglich auf das kleinste Mass zu reduzieren. Wie man früher übertrieben und geschrieben hat, die damalige geschichtliche Krisis und der Schrecken vor dem Jahre, in dem der Weltenbau einstürzen sollte, sei der Grund zur Lockerung aller sozialen Bande gewesen, so

wird umgekehrt jetzt der damals herrschenden Furcht von Seiten unserer Historiker eine viel zu geringe Bedeutung zugemessen.

Dass um das Jahr 1000 eine grosse Panik die Völker ergriffen hatte, steht unstreitig fest und die schädlichen Folgen dieses Schreckens lassen sich nicht leugnen. Nachdem aber einmal der kritische Moment überstanden war, ohne dass die Welt aus den Fugen ging, erwies sich die nunmehr eintretende Reaktion umso nachhaltiger und eine überquellende Lebenslust brach hervor. Die christliche Menschheit erwachte wie nach einer schweren Krankheit. Im geistigen, wirtschaftlichen und politischen Leben vollzogen sich einschneidende Wandlungen. Der Stumpfsinn der Völker, aus welchem der mittelalterliche Despotismus Nutzen zog, wich und das Verlangen nach Reformen regte sich allgemein. Man wandte sich der Wissenschaft zu, gründete Schulen, lehrte Philosophie und einzelne Lichtstrahlen der antiken Kultur brachen durch die mittelalterliche Finsternis.

Für die Kunst war diese Erschütterung von unendlicher Tragweite. Viele Menschen hatten in dem Wahne, dass das Weltende nahe sei, ihre Güter der Kirche vermacht, um die Frevel ihres Lebens zu sühnen; die Stiftungen zu Gunsten der Orden hatten sich ins Endlose gehäuft. Nach überstandener Krisis ging man nun an die Nutzbarmachung dieser Schätze zum Bau und zur Verschönerung von Kirchen. So wird in den ersten drei Jahrhunderten des neuen Jahrtausends überall gebaut: in Italien, Frankreich, Deutschland und England; ja es gab fast keine wohlhabende Stadt, der nicht der Neubau oder Umbau ihrer Kirche am Herzen lag. Imposante Dome und Klöster erstehen im edlen Wetteifer der Städte. Die Orden suchen die schönst gelegenen Plätze aus; auf Hügeln — mit weitem Ausblick oder umgeben von einem Kranze lachender Wälder — legen sie ihre Niederlassungen an. Fast alle die herrlichen Gotteshäuser, welche noch bis auf den heutigen Tag den Städten Europas zur Zierde gereichen, und jene Türme, welche unseren Mauern ein so charakteristisches Aussehen verleihen, stammen aus jener Zeit. Diese Werke sind so kühn entworfen und von einer solchen architektonischen Phantasie, dass die folgenden Geschlechter oft zu schwach waren, sie zu vollenden, und die Menschheit noch heute daran arbeitet.

Fassen wir nun speziell Mittelitalien ins Auge, so treten uns am Anfang des XI. Jahrhunderts drei scharf ausgeprägte Richtungen in der Architektur entgegen: eine lombardische

mit mehr nordischem Charakter, eine zweite, welche wir die neu-römische benennen möchten, und die byzantinische.

Gehen wir auf diese Strömungen in der Architektur etwas näher ein.

Mailand stand seit dem dritten Jahrhundert, seit Maximianus dort seinen Sitz genommen, im Vordergrunde der Baukunst. Wohl war dieses Kunstleben von Zeiten allgemeiner Not und durch Einfälle barbarischer Völkerschaften öfters unterbrochen; sobald aber die longobardische Herrschaft gefestigt war, wurde wieder gebaut und die dortigen Architekten und Bildhauer erlangten im Norden einen glänzenden Ruf. Als Karl der Grosse König der Longobarden geworden war (774), verwendete er Mailänder Architekten zur Errichtung von zahlreichen Bauten in seinen Landen. Im IX. Jahrhundert gestalteten sich die künstlerischen Bestrebungen in Mailand besonders lebhaft. Namentlich stifteten zwei Erzbischöfe, Angilbert II. und Anspert, viele Kirchen. Es bildete sich eine architektonische Technik aus und man kann sagen, dass damals der Grundstein zu jener erhabenen kirchlichen Architektur gelegt wurde, die später ganz Italien erobert hat. Die lombardischen Baumeister verschmolzen römische Elemente mit byzantinischen, um beim Baue ihrer Gotteshäuser den neuen Anforderungen zu entsprechen. In den ersten Jahrzehnten des XI. Jahrhunderts, als ebenso viel gebaut wurde, war die gewölbte lombardische Basilika ein konstruktiv bereits vollständig ausgebildeter Typus. Die lombardische Bauart beeinflusste dann durch drei Jahrhunderte Italien und entwickelte sich gleichzeitig im Norden unter dem Namen des romanischen Stils, der entsprechend den lokalen Bedürfnissen und Eigentümlichkeiten verschiedene Formen annahm.

Vertreter und Pfleger des lombardischen Stils waren die Comacini, Comasken, so benannt nach dem Como-See, aus dessen Umgebung sie grösstenteils stammten. Schon seit der Longobardenzeit waren sie nicht nur in Italien, sondern auch im nördlichen Europa als die besten Architekten, geschicktesten Bautechniker und Steinmetze berühmt. Von alters her zu Gilden vereinigt, hatten sie von den longobardischen Königen ihr eigenes Statut erhalten. Sie werden zuerst in den Gesetzen des Königs Rotari (636—652) als magistri comacini erwähnt. Sie gliederten sich in „Meister“ und „Genossen“: colliganti, socii, confratelli. Der Name haftet übrigens nicht streng am örtlichen Ursprung. Es wird in verschiedenen Gegenden der Lombardei

„comaskische“ Genossenschaften gegeben haben, deren Mitglieder durch die gleiche Art der Kunstbetätigung, nicht aber notwendig durch die gleiche Heimat verbunden waren. Die Familie der Campioni oder Campionesi z. B. — Comasken, die durch mehrere Generationen den Bau der Kathedrale S. Geminiano in Modena leiteten — stammte aus der Gegend des Luganersees.

Grundlage des theoretischen Wissens der Comasken war die seit unvordenklichen Zeiten unter ihnen gepflegte und vererbte Kenntnis der römischen Bauwerke und der architektonischen Grundsätze des Vitruv. Aber auch von den byzantinischen Baumeistern, mit denen sie öfters in Ravenna zusammentrafen, hatten sie nicht wenig gelernt; möglicherweise gab es unter ihnen sogar eine direkte byzantinische Tradition, denn sie stammten von griechischen Kolonisten ab, die in alten Zeiten bis an den Comersee verschlagen worden waren.

Wir begegnen ihren Arbeiten nicht bloss in der Lombardei, sondern auch in Venetien, in der Emilia, in Toskana, in Umbrien und auch im Süden, im Neapolitanischen, in Apulien und Sizilien. In der Gegend der italienischen Seen aber hat sich ihr technisches Wissen teilweise noch unter der jetzigen, das Bau- und Steinmetzhandwerk betreibenden Bevölkerung erhalten. Selbst fern im Norden, in Polen und Russland, wurden noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine Menge Paläste von einem Comasken aus Bergamo, Giacomo Quarenghi, erbaut.

In Toskana war der Hauptstandort der Comasken Lucca, von wo aus sie sich über das Land verbreiteten. In Lucca und Umgebung hatte aber der Volksstamm auch am längsten die Charakterzüge der alten Longobarden bewahrt, mit welchem Namen man dort noch im 11. Jahrhundert die erbgesessene Ritterschaft benannte. Dies lässt darauf schliessen, dass möglicherweise Stammessympathien und das Vertrauen des dortigen Adels die Comasken ganz besonders nach Lucca zogen. Noch im Jahre 1520, als die Comasken bereits grösstenteils durch toskanische Architekten verdrängt waren, gab es in Lucca eine Genossenschaft, die sich „Università dei muratori Lombardi“ nannte.

Mannigfaltige Embleme, in Stein gehauene eigenartige Ungeheuer wie Löwen, Drachen und Adler bildeten das äussere Kennzeichen ihrer Verbände.

Bis in die Mitte des XIII. Jahrhunderts war der Einfluss der Comasken in Toskana bestimmend. Von da an aber traten sienesische und florentinische Baumeister, die sich inzwischen

die nötige Sachkenntnis und Erfahrung angeeignet hatten, mit ihnen erfolgreich in Wettbewerb, bei dem sie zuletzt erliegen mussten. Auch gelangte, zumal durch die Sienesen, der gotische Stil an Stelle des lombardischen immer mehr zur Anwendung.

Der lombardische Stil oder, wie wir im Norden zu sagen pflegen, der romanische kann keineswegs als etwas Einheitliches, gewissermassen aus einem Gusse Erwachsenes angesehen werden. Die klassischen Formen sind mit den byzantinischen Motiven noch nicht in ein organisches Ganze verschmolzen. Allerdings entsprechen die lombardischen Kirchen nahezu vollkommen den Erfordernissen des katholischen Kultus; verfehlt wäre es, sie ganz allgemein als Ausfluss der christlichen Zivilisation und als deren spezifisch architektonischen Ausdruck zu bezeichnen. Wie die alte römische Basilika, so verdankt auch die lombardische Kirche im wesentlichen ihr Entstehen einer praktischen Notwendigkeit, sowenig damit geleugnet werden soll, dass der romanische Kirchenbau hinsichtlich der organischen Einheit weit höher steht als die aus römischen Elementen notdürftig und künstlich zusammengesetzte Basilika. Vielleicht hat gerade die Vermischung von Stilarten verschiedenen Ursprungs den lombardischen Bauten jenen malerischen Charakter aufgedrückt, durch den sie oft so anziehend wirken. Dem Widerstreit der byzantinischen und lateinischen Kultur, des Orients und des Occidents, der deutlich im Bau dieser Mauern wahrzunehmen ist, entsprangen so manche, mitunter vielleicht unharmonische, aber immerhin reizende Motive. Im übrigen tragen die lombardisch-romanischen Gotteshäuser noch sehr oft das brutale Gepräge des spezifisch Mittelalterlichen an sich: sie gleichen nicht selten einer Festung mit trotzigen Türmen und Mauern. In einer Kirche wie Sant' Ambrogio in Mailand, die im XI. Jahrhundert erbaut ist, könnte man wohl eine Belagerung aushalten. Die Mauern der Basiliken von Sant Eustorgio, San Vincenzo in Prato, gleichfalls in Mailand oder San Frediano in Lucca erinnern an feste Burgbasteien. Ebenso gut könnten die kleinen Fenster an der Fassade von San Pietro oder San Michele Maggiore in Pavia als Schiesscharten dienen. Und selbst eine so prächtige Kathedrale wie die von Parma, die aus dem XII. Jahrhundert stammt, hat noch immer etwas von einer Burgfeste an sich. Im Innern sind alle diese lombardischen Basiliken noch mehr oder weniger voll architektonischer und ornamentaler Absonderlichkeiten, ohne dass es dem oft so anmutigen Gesamteindruck besonders Abbruch täte.

Trotz der Ausbildung des lombardischen Stiles waren aber die fortgesetzten Bemühungen, für die katholische Kirche eine eigene, vollendete Bauart zu schaffen, noch nicht von Erfolg gekrönt; die „divina simmetria“, die Leonardo da Vinci vom Ideal der Architektur verlangt, war noch immer nicht erreicht.

Während sich im XI. Jahrhundert in Norditalien und Toskana bereits stolze Bauten erheben, lässt die in Rom herrschende politische Anarchie so gut wie gar keine Bautätigkeit aufkommen. Die Grafen von Tusculum sind Herren der ewigen Stadt, die päpstliche Würde wird von ihnen an den Meistbietenden verkauft. Erst mit dem Auftreten Gregors VII. ändert sich die Lage zu Gunsten der Päpste und dieser Umschwung übt sofort eine Rückwirkung auf das dortige Bauwesen aus. Nach langem Stillstande beginnt sich gegen Ende des XI. Jahrhunderts in Rom neues Leben auf dem Gebiete der Architektur zu regen, dessen Träger römische Baumeister, römische Maurer sind, wiewohl auch da noch vielleicht Comasken mitgeholfen haben. Die Korporationen der alten römischen Handwerker hatten nämlich alle politischen und sozialen Stürme überdauert; sie scharten sich um ein eigenes Banner und hatten ihren eigenen Patron. An der Spitze der Baumeisterschaft stand der magister marmorarius, ihm zur Seite seine Gehilfen, die affidati.

Einige Päpste erblickten im Restaurieren der alten, fast schon in Trümmern liegenden Kirchen ein Mittel zur Festigung ihrer Macht und zur Hebung ihres Glanzes. Sie liessen diese mit Fassaden und Vorhallen ausstatten, mit gemeisselten Fenstereinfassungen, Kanzeln und Altären versehen. Die Ausführungen vertrauten sie den Marmorarii an, welche bei diesen Arbeiten teils alten Ueberlieferungen folgten, teils noch bestehende Bauwerke nachahmten oder sich in neuen Formen versuchten, die sich von den antiken durch eine gewisse kleinliche Zierlichkeit in den Details unterscheiden. Wo es geht, fügen sie Bruchstücke alter Plastiken, Kapitäle und Gesimse ein oder schmücken gar Neubauten mit altertümlichen Säulen. Daraus entsteht eine Stilform, die sie selbst opus Romanum nennen. Die Chronik von Subiaco berichtet bei Erwähnung der um 1065 im dortigen Kloster ausgeführten Arbeiten, der Abt Johannes habe vor dem Tore des Domes einen Bogen „Romano opere“ machen lassen. Die Marmorii ähneln den Comasken darin, dass sie alles zugleich sind, Architekten, Dekorateure und Bildhauer. Wie die Comasken, bauten sie für Kirchen Altäre und Kanzeln, ganz besonders aber verstanden sie

sich darauf, wunderbare Mosaikböden (opus tessellatum) zusammenzustellen, die bis heute in vielen römischen Kirchen erhalten sind. Ihre Arbeiten haben nichts weniger als einen monumentalen Anstrich, dafür aber zeichnen sie sich oft durch eine reizende Ausführung aus und sind charakteristisch durch ihre, ich möchte fast sagen, „Klassizität en miniature“. Hier mögen nur einige bessere Ueberreste ihrer Kunst als Beispiele angeführt werden: In Castel-San-Elia blieb uns ein sehr schönes Ciborium aus dem XI. Jahrhunderte von ihnen erhalten; in Santa Maria in Cosmedin zu Rom eine Kanzel und ein Candelaber aus dem XII. Jahrhunderte; in der Kathedrale zu Ferentino und in der Kirche Sant Andrea zu Ponzano-Romano gleichfalls Ciborien.

In der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts lässt Papst Innozenz II., ein Trasteveraner, die alte Basilika seiner heimatlichen Vorstadt wieder aufbauen. Sta. Maria in Trastevere erhebt sich in verjüngter Gestalt und gibt den Marmorarii viel Beschäftigung und Gelegenheit zur Vervollkommnung ihrer Technik. Unter ihnen gab es Familien, wie die Angeli, in welchen sich das Baugewerbe durch vier Generationen von 1115 bis zum Ende des XII. Jahrhundertes vererbte. Alle jedoch überragen die Cosmati, eine wahre Architektendynastie. Der erste Laurentius Cosma (1140—1210), „magister doctissimus“, schuf die Kanzel in Ara-Coeli und leitete den Bau der Kathedrale in Cività-Castellana. An der Fassade der Marienkirche daselbst arbeitete er und sein Sohn Jakobus. Sie ist das herrlichste Werk der Cosmaten, von bewunderungswürdiger Anmut und in nahezu rein klassischem Stile. Ganz besonders mag hier beachtet werden, dass diese Fassade bereits zwei Jahrhunderte vor der sogenannten Renaissance entstanden ist. Und angesichts dieser Tatsache will man noch behaupten, dass vor dem Erscheinen der grossen Florentiner Architekten jegliche klassische Ueberlieferung verloren gegangen sei.

Die Cosmaten hatten eine scharf ausgeprägte Bauschule gestiftet, die ganz Hervorragendes leistete; aber in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts verlieren sie an Bedeutung und unterliegen pisaner und florentiner Einflüssen, um zu Beginn des XIV. Jahrhunderts, fast gleichzeitig mit der Verlegung des päpstlichen Stuhles nach Avignon, vollends zu verschwinden.

Ein Hauptverdienst dieser neurömischen Richtung — und nicht zum geringsten der Familie der Cosmaten selbst — besteht darin, dass durch sie jene prächtigen sicilischen Chiostri, die den dortigen Klöstern einen so anheimelnden, reizenden Charakter ver-

leihen, allmählich über ganz Italien Verbreitung fanden. Sicilien, wo nach den Kreuzzügen auf die sarazenische Architektur unmittelbar die normannische gefolgt war, besass damals in der Architektur seiner riesigen Klöster wahrhaft poetische Schmuckkästen. — Schlanke, zierliche Säulen und Galerien, Mosaiken und Marmor verschiedener Farbe und Schattierung wirkten zusammen, um bei diesen sicilischen Bauwerken ein Bild von ungemein leichtem und gefälligem Aussehen hervorzuzaubern. Am heimlichsten vom ganzen Kloster war aber das Chiostro, jener kleine Klostergarten, den gewöhnlich auf Säulen ruhende Wandelgänge von nahezu idealer Schönheit umgaben. Unter dem Pontifikate Innocenz III. wurde im Jahre 1182 gerade zu San Martino in Monreale wohl das schönste Chiostro, das je erbaut worden ist, vollendet und die römischen Marmorarii eigneten sich diese Bauform rasch an, indem sie nur einige unwesentliche Aenderungen, entsprechend ihrer Geschmacksrichtung, daran vornahmen.

Auf die Weise fanden die zierlichen Chiostri bald in ganz Italien Eingang.

Die Wirksamkeit der Marmorarii erstreckte sich auch nach Umbrien, das in allen Kunstzweigen, namentlich aber in der Architektur zu Beginn ihrer Entwickelung im XII. Jahrhundert, römischen Vorbildern folgte.

Einigermassen verschieden von der römischen waren die in den Abruzzen und in Neapel entstandenen Bauschulen, insofern als sie die sarazenischen und byzantinischen Eigentümlichkeiten aufwiesen.

Neben den beiden Hauptströmungen, der lombardischen und neurömischen Architektur, die beide rein italienisch waren und in der klassischen Vergangenheit wurzelten, drang der Byzantinismus von allen Seiten nach Italien ein. Seine Haupteingangspforten waren Venedig, Ravenna und Apulien. Ja selbst in der Nähe Roms fand die byzantinische Kultur eine Pflegestätte, welche die Anfänge der italienischen Kunst nicht wenig beeinflusste. In dem herrlich gelegenen Kloster von Monte Cassino, welches mit der einen Seite an die Abruzzen sich anlehnt, während es von der anderen einen weiten Ausblick in die Campagna gewährt, legten die Mönche eine Schule an, welcher die Aufgabe zufiel, byzantinische Kunst in Italien zu verbreiten. Die Schüler wurden im kunstvollen Zusammenstellen von Mosaiken, im Guss von Bronzen und im Malen von Miniaturen und Kirchengemälden unterwiesen. Es scheint indes, dass die Architektur bei diesem Unterricht eine

ganz untergeordnete Rolle spielte, wenigstens ist nicht bekannt, dass aus Monte Cassino ein Schüler hervorgegangen, von dem irgend ein bedeutenderes Bauwerk auf die Nachwelt gekommen wäre.

II.

Als die Pisaner den Bau des Domes begannen, waren die Comasken ihre nächsten und auch die bekanntesten Architekten, denen sie ein so grosses Werk anvertrauen konnten. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass sie diesen die Ausführung der Arbeiten übertrugen.

„Mit Gottes Gnade unter den Auspizien unserer glorreichen Himmelskönigin, der Herrin von Pisa — Coelorum Reginae ac Pisarum Dominae — ist der Grundstein zum Dome gelegt und dieser der Mutter Gottes geweiht worden am 25. März 1064. Dem feierlichen Akte wohnten bei der Bischof Wido, die Konsuln und die ganze Stadt."

Also lautete die Widmung, die insofern ein charakteristisches Merkmal der Zeit war, als früher die Mutter Gottes — Rom ausgenommen — äusserst selten als Schutzpatronin einer Kirche genannt erscheint und der Dom von Pisa eine der ersten grossen Kirchen in Mittel- und Nord-Italien war, die unter Anrufung der Madonna erbaut worden sind. Siena sollte erst viel später seinen Dom der Mutter Gottes weihen und ebenso hat Florenz die ursprünglich der heil. Reparata gewidmete Kirche erst nachträglich auf den Namen der Madonna umgetauft. Auch in Lucca, Empoli, Assisi, Perugia, Orvieto und Arezzo gab es nur sehr wenige Marienkirchen. Erst jetzt entwickelt sich der eigentliche Marienkultus und es ist der Umstand — wie wir später sehen werden — nicht ohne Bedeutung, dass gerade die erste Liebfrauenkirche Toskanas in Pisa entsteht, in jenem Pisa, das ununterbrochen in Handelsbeziehungen zum südlichen Frankreich stand.

Zum obersten Leiter des Baues wurde Buschetto bestimmt, den man lange Zeit seit Vasari auf Grund einer falschen Interpretation seiner lateinischen Grabinschrift für einen Griechen aus Dulichio gehalten hat. In Wirklichkeit gehörte er dem berühmten Pisaner Geschlechte der Roncioni, Herren auf Ripafrata an, auf das viele der vornehmsten Familien der Republik ihren Ursprung zurückführten. Sein Vater Giovanni bekleidete das höchst

ehrenvolle Amt eines Richters und sein Bruder Hildebrand — ebenfalls Richter — hatte nach dessen Tode den Posten des obersten „Bauleiters“ übernommen, was durchaus nicht besagen will, dass er architektonisch tätig war. Dem widerspricht nämlich die über dem Haupttore angebrachte Inschrift:

> Hoc opus eximium, tam mirum, tam pretiosum,
> Rainaldus prudens operator et ipse magister
> Constituit mire, solerter et ingeniose.

Demgemäss muss der eigentliche Erbauer, der capo maestro, jener Rainaldo gewesen sein. Die Sache ist einfach so zu erklären, dass man zum Vorsteher des Werkes einen angesehenen Pisaner ernannte, dessen Aufgabe es war, die nötigen Mittel zu beschaffen und für eine sachgemässe Verwendung zu sorgen, während man für den Bau selbst einen Fachmann berief, einen hervorragenden Comasken, wie Rainaldus es war. Dass Buschetto nicht Architekt von Beruf gewesen, geht auch schon daraus hervor, dass sein Bruder, der Richter war, dieselbe Funktion nach ihm übernehmen konnte.

Uebrigens nahm den ersten „Bauleiter“, den Präsidenten des Baukomitees, die Herbeischaffung der Baugelder vollauf in Anspruch; Pisa allein war nicht imstande, die grosssen Kosten aufzubringen. Man trachtete deshalb, von auswärts Beisteuer zu erhalten. Und da die Republik mächtig war, suchte mancher durch Geschenke für den Bau der Kathedrale ihre Gunst zu erkaufen. Kaiser Heinrich IV. war selbst mit gutem Beispiele vorangegangen, indem er ansehnliche Güter für den Dombau stiftete. Die Markgräfin Mathilde schenkte im Jahre 1103 Schlösser und Grundstücke in Livorno, Papiani und ein Stück Land in Pisa selbst. Auch die sardinischen Duodezkönige in Cagliari mussten zur Vollendung des heiligen Werkes beitragen. Das Interessanteste jedoch ist, dass sogar der Kaiser von Byzanz, Emmanuel der Comnene, um in gutem Einvernehmen mit den Pisanern zu bleiben, sich zu einer ihn empfindlich belastenden Stiftung zugunsten der „Opera di s. Maria“ bequemte. Er schenkte nämlich zu diesem Zwecke die Kirchen des heil. Peter und des heil. Nikolaus in Konstantinopel samt deren Einkünften sowie einen Teil der Abgaben, die bei der Einfuhr im dortigen Hafen von den Waren erhoben wurden. Die Republik entsendete eigens einen Prior nach Konstantinopel, um diese Stiftungen zu verwalten.

Um die beim Bau Beschäftigten zu besonders gewissenhafter

Ausführung anzuspornen, erliess Dagobert, Erzbischof von Pisa, im Jahre 1094 ein Dekret, in welchem er anordnete, dass deren Namen im „Messale" zum immerwährenden Gedächtnisse einzutragen seien, auch sollte bei jeder feierlichen Messe ein Kaplan für sie beten. Doch wollte der Bischof über dem ewigen Heile die zeitliche Wohlfahrt nicht vergessen und verhiess jedem Arbeiter am Ende des Jahres eine Belohnung im Betrage von zwanzig Soldi. Weiter waren im Dekrete alle, die einen Arbeiter abspenstig machen würden, mit Kirchenstrafen bedroht. — Die Pisaner schleppten für den Bau aus aller Herren Länder Material herbei, darunter die verschiedenartigsten Säulen aus Marmor und Porphyr, alte Kapitäle von römischen und byzantinischen Bauten, verwendeten aber auch die Ueberreste alter heimischer Kunst. Der Architekten harrte dabei eine keineswegs leichte Aufgabe, denn es handelte sich nicht bloss darum, all dieses antike Material so zu verwerten, dass die Einheit des Planes nicht darunter leide, sondern sie sollten noch obendrein die Schönheit der Kirche erhöhen. Doch besassen die Murarii in dergleichen Assimilierungsarbeiten eine besondere Fertigkeit. Ueberdies existierte in Pisa selbst schon ein ähnliches Beispiel, nämlich die Kirche S. Paolo a Ripa d'Arno, deren Fassade mit vier auf kleineren Säulen ruhenden Galerien verziert war. Jene sowie die übrigen Verzierungen bildeten ein wahres antiquarisches Museum alter Materialien. Weil aber die Fassade dieser Kirche mit der prachtvollen Fassade der Kathedrale eine gewisse Aehnlichkeit aufwies, wollte man früher behaupten, letztere habe S. Paolo als Vorbild gedient. Dem ist aber nicht so; die Kirche, wie wir sie heute erblicken, ist vor dem Dome erbaut gewesen. Die Verschiedenartigkeit der Kapitäle, Bogen und Säulen, die garnicht zu einander passen, die Ungeschicklichkeit, mit der sie verwertet sind — bei manchen Säulen ist das Oberste zu unterst gekehrt — all das beweist zur Genüge, dass es sich hier nicht um die Nachahmung eines so hervorragenden Werkes, wie es der Dom ist, handeln konnte, sondern dass der Bau aus einer Zeit stammt, als in der Baukunst noch manche verworrene Begriffe herrschten. Für diese Auffassung sprechen auch die Kirchen S. Frediano und S. Salvatore in Lucca, welche, obwohl vor dem Dome zu Pisa erbaut, dennoch eine ähnliche Ausschmückung zeigen.

In wahrhaft genialer Weise löste Meister Rainaldus seine schwere Aufgabe. Er schuf ein artistisches Ganze, behielt aber im wesentlichen die Form der römischen Basilika bei, die er nur

durch ein kurzes Querschiff zur regelmässigen lateinischen Kreuzesform erweiterte. Fünf Reihen von Granitsäulen teilen den Raum in ebensoviele Schiffe, ähnlich der Basilika des heil. Paul in Rom. Das Langhaus schloss er mit einer weiten Apsis ab. Ueber der Vierung erhebt sich eine Kuppel, welche diese Stelle als den Mittelpunkt der vier Kreuzarme kräftig betont. Sie ist durchaus neu erfunden, konstruktiv ganz anders entworfen als die byzantinischen und keineswegs etwa von der Aja Sophia oder von San Vitale übernommen; sie wurde zum Vorbilde der späteren Kuppeln im Abendlande.

Auf den Säulen ruhen Obermauern mit dem Triforium und mit durchbrochenen Galerien verziert; sie stützen prächtig behauene Balken, die heute leider hinter einer kassettierten Decke verborgen sind.

Nicht minder glänzend und regelmässig ist die Ausstattung des Aeusseren. Der grandiose, dekorative Gedanke kommt namentlich in der Fassade zur vollen Geltung, welche aus übereinander aufgesetzten Rund-Säulen-Galerien besteht. Da diese Galerien nach aufwärts immer schmäler werden, verleihen sie dem Bau etwas ungemein Zierliches und Aetherisches. Die Säule ist hier zum edelsten architektonischen Ausdrucksmittel geworden.

Der künstlerische Eindruck, den der grosse Bau hervorbringt, wird noch gehoben durch die bunte Marmorbekleidung der Wände, die abwechselnd in weissen Platten von Carrara und dunkelgrünen, genannt Verde di Prato, ausgeführt wurde. Diese Zusammenstellung ist sogar eines der hervorstechendsten Merkmale toskanischer Bauten geworden.

Dieses erste grosse, selbständige Werk mittelalterlicher Baukunst in Pisa kennzeichnet bereits sehr deutlich die kommende Richtung der dortigen kirchlichen Architektur. Hier schon treten andere Ideale hervor als im Norden.

Der Typus der lombardisch-romanischen Kirche unterliegt wesentlichen Aenderungen. Vor allem steht der Glockenturm abseits ohne Verbindung mit der Kirche: denn er schiesst zu sehr in die Höhe und enthält naturgemäss zu viel senkrechte Linien, um mit den vorherrschenden horizontalen, die das Auge des Südländers so angenehm berühren, in Einklang gebracht werden zu können. Ein Ersatz für den Turm ist durch die Kuppel geschaffen, die zum wesentlichen architektonischen Schmuck des Gotteshauses wird und mit der sich die horizontalen Linien geradezu vermählen. Das Vorwiegen derselben im Verein mit der Scheu des

Südländers vor der Sonne hat die Einschränkung der Fenster zur Folge, was der Malerei grössere Wandflächen bietet, ganz im Gegensatz zu den nordischen Völkern, die dem Kircheninnern möglichst viel Licht zuzuführen suchten.

Der Stil des Domes beruht also in so mancher Beziehung auf neuen künstlerischen Eingebungen mit charakteristischen Merkmalen. Dahin gehören: die Form des lateinischen Kreuzes mit einer Kuppel, das Verschmelzen der Basilika mit den Formen der lombardischen Kirchen, die Verwendung ganzer Reihen kleiner Säulen, um den Mauern etwas Leichtes, Durchscheinendes zu verleihen, endlich die Bekleidung der Wände mit weissem und dunkelgrünem Marmor. Auch war hier seit römischer Zeit zum erstenmale in künstlerischer Weise eine organische Verbindung zwischen dem Innern und der Fassade hergestellt.

Trotz all dieser Vorzüge stehen wir doch vor der Kathedrale von Pisa als vor etwas Halbem, vor einer Mischung lombardischer und byzantinischer Bauelemente, die wohl sehr malerisch sein mögen, uns aber trotzdem etwas seltsam anmuten. Man sieht es diesem Werke an, dass es nicht aus einem Guss geschaffen ist, dass es noch nicht den letzten Ausdruck einer neuen italienischen architektonischen Idee verkörpern kann. Soll ein neuer Baustil entstehen, so muss die Materie vom künstlerischen Gedanken der Nation, vom abstrakten Begriff durchdrungen sein, das Rohe und Harte, das ihr anhaftet, verlieren, sich zur Höhe der Idee erheben und von dieser gewissermassen durchgeistigt werden. Es muss Idee und Materie verschmelzen und der vollkommenste Einklang herrschen, gleich jener Harmonie, welche die unvergängliche Schönheit der griechischen und später der gotischen Architektur bedingt. Diese Einheit von Geist und Materie lässt die Pisaner Kathedrale noch vermissen, diesen Mauern hat der Genius des emporstrebenden italienischen Volkes noch nicht voll seinen Stempel aufgedrückt. Erst das Zusammentreffen der gotischen Architektur mit den Errungenschaften der lombardischen und der Pisaner Baukunst sollte am Ausgange des Mittelalters dieses Ideal des italienischen architektonischen Gedankens verwirklichen und ein so wunderbares, idealschönes, klares, durch und durch südliches Werk zeitigen, wie es der Dom von Siena ist. Siena blieb es vorbehalten, das Problem der christlichen Architektur für Italien zu lösen.

Eingeweiht wurde der Pisaner Dom im Jahre 1118. Der Einfluss des Baues ist an zahlreichen Pisaner Kirchen wahrzunehmen. Diese zumeist sehr alten Gotteshäuser wurden nunmehr nach dem

Vorbilde des Domes umgebaut und ausgeschmückt. Selbstverständlich würden wir da vergeblich nach Reinheit des Stiles suchen, denn fast jedes Zeitalter hat dort Spuren seiner künstlerischen Bestrebungen zurückgelassen. Sehr deutlich erinnern an die Kathedrale die Kirchen: S. Frediano, S. Sisto, S. Sepolcro, S. Michele in Borgo und die in einiger Entfernung von der Stadt liegende Kirche S. Pietro in Grado. Aber auch im weiteren Umkreise machte sich der Einfluss der neuen Kirche geltend. Städte wie Lucca, Pistoja, Empoli, ja selbst Florenz entlehnten viel von Pisa. Ebensowenig kann in Abrede gestellt werden, dass sogar Giotto als Architekt und die ganze italienische Gotik Pisa viel zu verdanken haben. Dem Ehrgeiz der stolzen Bürgerschaft von Pisa war mit dem Besitz der prächtigen Kathedrale allein noch nicht gedient. Nach den damaligen Anschauungen der Religion sowohl als des Privatlebens beanspruchte man ein Baptisterium, entsprechend der Grösse der Stadt. Bis ins XIV. Jahrhundert wurden die Kinder durch Eintauchen in Weihwasser getauft; der Akt war umso feierlicher, als er nur zweimal im Jahre, am Charsamstag und am Vorabende des Pfingstfestes vorgenommen wurde. Die Kirchenbehörde gestattete nur ausnahmsweise, im Notfalle ein Abweichen von der Regel. Ins Baptisterium wurden nun die Kinder aus der ganzen Stadt zusammengetragen und dreimal ganz im Wasser untergetaucht, was zur grossen Sterblichkeit der Täuflinge nicht wenig beitrug. Wohl aus missverstandener Hygienie, vielleicht auch um dem gewöhnlichen Volke fern zu bleiben, erwirkten sich nun wohlhabende Leute die Erlaubnis, ihre Kinder in Wein oder Oel tauchen zu dürfen, ein Missbrauch, dem die Bischöfe wiederholt scharf entgegentraten. Das Baptisterium oder die Kirche des hl. Johannes des Täufers, wie man es nannte, spielte also im italienischen Volksleben eine wichtige Rolle und die Bevölkerung hing mit besonderer Pietät an dem Gebäude, in dem sie Glauben und Namen erhalten. In einem schönen Baptisterium getauft zu sein, galt für das ganze Leben als eine gewisse Auszeichnung. Selbst Dante spricht mit inniger Rührung von seinem „bel San Giovanni“ in Florenz.

Mit dem Bau ihres Baptisteriums begannen die Pisaner im Jahre 1153, unter der glorreichen Regierung des Konsuls Griffi. Der Erbauer war auch jetzt wieder ein Comaske, der Magister Diotisalvi (Deus te salvet), der gleichzeitig in Lucca tätig war. Er liess sich ganz von den Ideen der alten Dombaumeister leiten. Nur griff er eine zweite, ebenfalls von der Antike ererbte Stilform



Phot. Alinari.

S. Martino. Lucca, Dom.

auf, die Rotunde, welche er mit einem Kranz von Galerien umgab, die sich bereits als bauliche Zierde bewährt hatten. Wie eine gigantische päpstliche Tiara schwingt sich der Prachtbau in drei von Säulen umringten Absätzen empor, gekrönt von einer birnenförmigen Kuppel. Die späteren gotischen Zusätze, wie kleine Giebel und Spitztürmchen, haben der Reinheit der ursprünglichen Formen nicht wenig geschadet; denken wir sie uns aber weg, so haben wir ein Werk vor uns, das an Schönheit des architektonischen Gedankens dem Dome nahezu ebenbürtig erscheint.

Die Baugeschichte des Baptisteriums wird anlässlich einer für die damaligen finanziellen Verhältnisse der Stadt bemerkenswerten Tatsache erwähnt, wobei wir gleichzeitig eine anderweitig höchst interessante Aufklärung erhalten. Vor Beendigung des Baptisteriums waren nämlich die Mittel erschöpft. Da legten sich die Pisaner eine freiwillige Steuer auf; jede Familie sollte einen Soldi in Gold geben. So brachte man 34 000 Soldi auf. Demnach zählte die Stadt damals zumindest 150000 bis 200000 Einwohner.

Derselbe Pisaner Stil fand auch auf das jüngste dieser drei Gebäude, die zu einander gehören, Anwendung: auf den berühmten Glockenturm, den man im Jahre 1174 zu bauen anfing. Der heutige schiefe und teilweise eingesunkene Turm ist eine Karrikatur des ursprünglichen, herrlich entworfenen Werkes. Es ist erwiesen, dass die Architekten Bonanno Pisano und Wilhelm von Innspruck nichts weniger als einen schiefen Turm im Sinne hatten und der Plan einer künstlichen Neigung erst dann reifte, als das Fundament sich auf einer Seite gesenkt hatte. Der heutige Turm macht einen unangenehmen Eindruck. Denken wir uns denselben jedoch schlank und aufrecht stehend, so ist er unstreitig eines der interessantesten Werke der Baukunst, das sich mit seinem Ringe von Kolonnaden, denen derselbe ornamentale Gedanke wie der Fassade des Domes zu Grunde liegt, diesem würdig anreiht.

III.

Auf der Höhe des ersten Stockwerkes der Eingangshalle zur Kirche S. Martino in Lucca befindet sich auf zwei Konsolen die Statue des hl. Martin zu Pferde; sie stellt den Moment dar, in welchem der Heilige seinen Mantel mit einem Bettler teilt. Das Werk stammt zwar aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts — und dennoch, wie fällt es durch seine Schönheit auf! Also schon

damals, vor dem Auftreten Pisanos, kann sich Toskana rühmen, einen Künstler gewonnen zu haben, der etwas so Vortreffliches zu leisten imstande war. Die Gestalt des Heiligen selbst verrät allerdings antike Reminiscenzen, aber der Bettler und das Pferd zeugen für eine so grosse künstlerische Selbständigkeit, ein so eindringendes Naturstudium, dass nur ein Bildhauertalent ersten Ranges so etwas hat schaffen können. Das Denkmal trägt indes unanfechtbar lombardisches Gepräge und sein Schöpfer war der Comaske Guidetto aus Como.

Diese Gruppe des h. Martin spricht eine überaus deutliche Sprache und sagt uns mehr als viele andere gleichzeitige Plastiken in Italien. Sie scheint wie aus dem Norden hieher übertragen und beweist, wie mächtig der Einfluss der Comasken auf die Bildhauerei, selbst auf die pisanische, gewesen. Toskana war damals nicht imstande, dergleichen zu leisten. Es musste in der Architektur wie in der Plastik erst bei den Lombarden in die Schule gehen.

Die Gruppe stösst an die Mauer, ist deshalb nicht allseitig ausgeführt, das Pferd zumal schliesst sich rechts an die Wand an. Am besten ist die Gestalt des Armen getroffen, der sich gegen den Reiter neigt, um dankbar das Stück Mantel entgegenzunehmen — unverkennbar eine Studie nach der Natur. Der hl. Martin sitzt etwas steif auf seinem Ross, die ganze Breitseite dem Beschauer zugewendet, sodass das im Steigbügel vorgestreckte Bein seiner ganzen Körperhaltung widerspricht. Das Pferd, lang gestreckt, mit sehr gut gebildetem Kopf und Nacken, unterscheidet sich völlig von den römischen und byzantinischen Pferdetypen, dagegen fällt sofort die Rassenähnlichkeit mit dem Pferde der Reiterstatue Konrads III. in Bamberg auf. Nur die Figur des Heiligen selbst in ihrem oberen Teile lässt erkennen, dass die Gruppe auf dem klassischen Boden römischer Denkmäler entstanden ist. Der Kopf dürfte offenbar irgend einer römischen Büste nachgebildet sein und der von der einen Schulter zur anderen hinübergeworfene Mantel erinnert an den Wurf der römischen Toga.

Die Martinskirche in Lucca war ein altes Gebäude und konnte ebensowenig wie die Loggia vor der Fassade, wo die Höckerinnen ihren Kram feilboten, den künstlerischen Forderungen des neuen Jahrtausends entsprechen. So wurde denn ein völliger Umbau beschlossen und im Jahre 1070 weihte der Bischof Anselm von Bedagio, der spätere Papst Alexander II., in Anwesenheit von 32

Bischöfen sowie der Markgräfinnen Mathilde und Beatrice den neuen Bau ein.

Die künstlerische Ausgestaltung der Kathedrale, insbesondere aber die Vollendung der Fassade und Loggia, zog sich sehr in die Länge; erst an der Grenzscheide des XII. und XIII. Jahrhunderts war die plastische Ausschmückung völlig abgeschlossen. Der eigentliche Werkführer, Operajo maggiore, war der Bildhauer und Architekt Guido Bigarelli aus Como, derselbe Künsler, von dem das Taufbecken im Baptisterium zu Pisa herrührt. Neben ihm waren auch noch andere lombardische Bildhauer am Bau von San Martino beschäftigt; so wurde die Domfassade eine wahre Musterkarte komaskischer Kunst in Toskana. Zum Besten gehören die unter dem Porticus eingelassenen Reliefs mit Legenden aus dem Leben des hl. Martin. Hier zeigt sich im Gesichtsausdruck der dargestellten Mönche eine so feine Beobachtungsgabe, ein solches Verständnis der Natur, wie es nur einem bedeutenden Künstler eigen sein konnte. Die Bemalung muss den Eindruck nicht wenig gesteigert haben.

Die Comasken entwickelten eine ungewöhnliche Fertigkeit in der Bearbeitung des Marmors en haut relief. Ihre Bildhauerei hielt sich jedoch in der Regel streng innerhalb der für die Architektur vorgezeichneten Grenzen und ihr einziges Streben war darauf gerichtet, dieser als Schmuck und zur Unterstützung zu dienen. Sie meisselten Kapitäle, Gesimse, Türverzierungen, Architrave, Füllungen und Friese: alles in romanischer Art geschmückt, teils mit Pflanzen, teils mit Tierornamenten. Löwen, Drachen, ingrimmige Panther, gräuliche Gnomen, all das drängte und häufte sich in wirrem Durcheinander; hier stand auf einer Konsole ein Löwe, dort ein Adler, auch wohl einmal eine kurze, ungeschickte Engelsfigur mit breitgeöffneten Flügeln. Bisweilen erblickte man auch ein dickes Männlein, das an den einen oder anderen komaskischen Meister oder an einen von den bauleitenden Ortsgrössen erinnern sollte.

Damit begnügten sich aber diese Steinmetzen nicht, sie wagten sich auch an figürliche, allegorische Darstellungen heran, ja selbst an solche ganzer Legenden aus dem Leben Christi oder, wie wir gesehen haben, der heiligen Patrone der Kirche. Ihr Lieblingsthema war indes die Personifikation der Monate oder der Zeichen im Tierkreise. So stellten sie den Januar als den Mann dar, der sich am lodernden Feuer wärmt, den Februar als Fischer, der eine Angelrute über dem Wasser hält, den Mai als Reiter mit

Blumen in der Hand und den Dezember als Bauer, der ein von der Decke herabhängendes Schwein ausweidet. Die Gestalten in diesen plastischen Darstellungen sind meist untersetzt, mit grossen Köpfen, breitknochigen Gesichtern und zeigen fast durchwegs den germanischen, nirgends den südlichen Typus. Die stehenden Figuren, alle von derselben Grösse, nehmen die ganze Höhe der Steinplatte ein; dem Künstler war es dabei wenig um richtige Massverhältnisse zu tun, sodass z. B. Reiter mit ihren Pferden ebenso hoch sind wie Figuren, die auf einer Bank sitzen. Den Comasken kam es wesentlich darauf an, dass die Platte so wenig als möglich leere Stellen aufweise. Die Gestalten sollten nur mit den architektonischen Linien des ganzen Ornaments im Einklang stehen. Trotz alledem ist ihnen eine gewisse realistische Tendenz nicht abzusprechen, so besonders in der Gewandung. Sie kleiden ihre Gestalten im Geschmacke der Zeit oder lassen sie die Mönchskutte tragen und nicht etwa antike Togen oder Tuniken. Nur in der Technik und der Gruppierung erkennt man die Byzantiner Art. Hier dienten ihnen namentlich die Elfenbeinreliefs als Muster, welche von Osten her über die ganze damalige Welt Verbreitung fanden.

Beim Anblick dieser Arbeiten erst wird uns die Erscheinung eines so grossen künstlerischen Genies, wie es Niccolò von Pisa war, völlig verständlich. Lombarden waren es, die dieser mächtigen Persönlichkeit den Boden bereitet hatten. Seit langem besteht unter den Kunsthistorikern der Streit, ob Niccolò Pisano ein Toskaner gewesen und aus Pisa stamme oder ob Süditalien seine Heimat sei. Für die letztere Ansicht scheint allerdings ein in den Sieneser Akten aufgefundenes Dokument zu sprechen, worin verzeichnet steht, dass der Cistercienser Fra Malano, Bauleiter des dortigen Domes, am 11. Mai 1266 den Magister Nikolaus, Sohn des Peter aus Apulien, berufen habe. „Requisivit magistrum Nicholam Petri de Apulia.“ Diese paar Worte gaben Anlass zu zahlreichen Erörterungen und Vermutungen, wonach überhaupt die Anfänge der toskanischen Bildhauerei in Süditalien zu suchen wären.[1]) Diese Annahme ist indes nicht bloss durch neuere Forschungen toskanischer Gelehrter widerlegt worden, sondern es spricht auch im allgemeinen eine nähere Betrachtung der damaligen Kunststätten dagegen. Vor allem scheint in obiger Urkunde nicht von Apulien in Süditalien die Rede zu sein, sondern von

[1]) Crowe & Cavalcaselle und viele andere.

einer Vorstadt Luccas, die Pulia oder Apulia hiess[1]). Den Hauptbeweis für die pisanische Herkunft Niccolòs aber bilden Quittungen im sienesischen Archiv, die von ihm ausgestellt sind, als er an der dortigen Kanzel arbeitete[2]).

Die eine schliesst: „Ricevuto pel pergamo io Niccolò Pisano della capella di san Blasio“, was offenbar besagen will, dass Niccolò im Pfarrsprengel di San Blasio in Pisa geboren ist; andere Quittungen, vom 26. Juli 1267 und 6. November 1268, bestätigen genau dasselbe. Dort hat der Künstler dreimal unterzeichnet: Ego magister Nicolaus olim Petri lapidum de Pissis, popoli sancti Blasii. Damit sind wohl alle Zweifel an der pisanischen Abkunft Niccolòs behoben.

Uebrigens ist der ganze Streit meines Erachtens ziemlich belanglos. Wichtiger wäre die Frage, wo das Milieu zu suchen ist, dem der Meister seine Ausbildung zu verdanken hat. Eine Reihe von Kunsthistorikern will es unbedingt ausserhalb Pisa sehen; denn das erste Werk Niccolòs in dieser Stadt datiere erst aus dem Jahre 1260, als er bereits im 50. Lebensjahre stand.

Darauf ist aber zu erwidern, dass wir auch in Süditalien weder vor 1260 irgendwelche Arbeiten von ihm kennen noch etwas aus späterer Zeit. Demnach kommt darin Apulien durchaus kein Vorrang vor Pisa zu.

Andererseits muss aber auch anerkannt werden, dass im Gebiet von Neapel um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, zur Zeit Friedrichs II., ein ziemlich intensives Kunstleben herrschte; der Kaiser liess nämlich seine Schlösser in Foggia, Lucera und Castel del Monte mit antiken Kunstwerken ausschmücken, was Kunst und Künstler der damaligen Zeit beeinflussen musste; eine Einwirkung dieser Arbeiten sowohl auf die Bau-, als auf die Bildhauerkunst ist unverkennbar. Eines der hervorragendsten Denkmäler dieser Art war wohl die Volturnobrücke in Capua, mit wundervollem Tore, welches römische Hermen und zeitgenössische Skulpturen zierten. Leider ist die Brücke im Jahre 1559 zerstört worden und befinden sich heute nur noch Bruchstücke

---

[1]) Tanfani Centofanti aus Pisa behauptet auf Grund lokaler Akten, die südliche Vorstadt von Lucca habe Pulia geheissen; überdies existiere ein Pulia bei Arezzo. Centofanti, Della Patria di Nicolo Pisano, estratto dal giornale: Lettere e arti, N. 12. Bologna 1890.

[2]) Diego Martinelli: Gli artisti pisani im Sammelwerk: La vita italiana nel Trecento. Milano 1897.

im Stadtmuseum zu Capua, unter anderem auch drei kolossale Bruchstücke. Zwei davon sollen die berühmten obersten Heerführer des Kaisers, Pier della Vigna und Rofred da Benvenuto darstellen, der dritte Kopf und zugleich der schönste, genannt donna Capua, scheint die recht getreue Kopie einer antiken Juno zu sein. Alle diese Werke, ebenso Büsten damaliger Zeit aus Ravello und Scala — eine wird in Berlin aufbewahrt — tragen scharf ausgeprägte Züge byzantinischer Kunst. Eine Arbeit, die nur annähernd den Werken Pisanos ähneln würde, gibt es im Süden nicht, umgekehrt lässt sich aber auch an den Arbeiten dieses Künstlers nichts entdecken, was byzantinischen Einfluss erraten liesse; sie sind vielmehr ausschliesslich von der antiken sowie der lombardisch-romanischen Kunst inspiriert. Pisa war bereits im Altertum eine Pflegestätte der Architektur und es haben sich dort bis zu Pisanos Zeiten viele architektonische und Skulpturwerke der Römer erhalten. Ein junger strebsamer Bildhauer konnte also kaum eine bessere Anregung finden als gerade hier, wo ihm zahlreiche antike Vorbilder zu Gebote standen.

Nehmen wir aber trotzdem an, Pisano habe sich ausserhalb seiner Vaterstadt ausgebildet, so spricht doch die grössere Wahrscheinlichkeit für Cigognaras Annahme[1], er habe seine Jugend in Rom verbracht. Seine künstlerischen Ansichten stehen keineswegs im Widerspruche zu den Richtungen, die in der damaligen römischen Kunst vorherrschend waren. Auch konnten die Marmorarii, die in Architektur und Plastik weit über der süditalienischen Schule standen, ihm bedeutend mehr bieten. Hatte doch unter ihnen die Familie der Cosmaten gegen Ende des XII. Jahrhunderts ihre Tätigkeit begonnen und schmückten doch während seiner Studienzeit bereits zahlreiche Werke dieser Künstler die Kirchen von Rom und ganz Mittelitalien. Ueberdies hatten beim Auftreten Pisanos die Ueberlieferungen aus der klassischen Zeit der Bildhauerkunst mehr oder weniger in ganz Italien den Sieg über den Byzantinismus davongetragen, in Rom nicht minder als in Pisa und Norditalien.

Auch war Pisa als Mittelpunkt künstlerischer Bestrebungen ausserordentlich günstig gelegen, denn nordische Strömungen, deren Träger die Comasken waren, kreuzten sich hier mit lateinischen Anschauungen, als deren Vertreter die römischen Marmorarii anzusehen sind. Es liegt daher durchaus kein Grund vor, für Pisano

[1]) Cigognarra. Storia della scultura I. lib. III.

ein anderes künstlerisches Milieu zu suchen als seine Vaterstadt, da er hier reichlich vorfand, was für seinen Beruf nötig war, und kein anderer Ort in Mittelitalien sich darin mit Pisa messen konnte.[1])

Es bleibt nur noch eine Frage zu beantworten die nicht genügend erforscht ist: inwiefern nämlich die französische Bildhauerei des XII. und XIII. Jahrhunderts Niccolò, besonders in seinen Anfängen, beeinflusst hat. In der Zeit, als er sich noch die technischen Fertigkeiten seines Berufes anzueignen bestrebt war, stand bereits die Plastik in Frankreich und teilweise auch in Deutschland auf einer ungleich höheren Stufe als in Italien, Rom inbegriffen. Die gotischen Dome wurden mit herrlichen Figuren in natürlicher Grösse geschmückt, die in Bezug auf monumentale Kraft des Ausdrucks nahezu der antiken Skulptur zur Seite gestellt werden können. Die französische Kunst, deren Ursprung in der Provence zu suchen ist, nahm sich die aus alten Zeiten dort übrig gebliebenen gallo-römischen Sarkophage zum Muster und schmückte die Kirchen in S. Gilles, Arles, Moissac und Conques mit Plastiken aus. Ihre Blüte erreichte sie in der Schule von Chartres, welche die Gegenden von der Languedoc bis Burgund mit einer fast unübersehbaren Reihe von herrlichen Statuen erfüllte.

Etwas später als in Chartres, aber immerhin noch einige Jahrzehnte vor dem Erscheinen Pisanos wurde die „Notre Dame" in Paris (1215) mit monumentalen Bildwerken ausgestattet und in der Kathedrale zu Amiens (nach 1240) jene weltberühmte Erlöserstatue, le beau Dieu d'Amiens, aufgestellt, die bis zur späteren Renaissance nicht ihresgleichen findet.

Hätten die französischen Bildhauer Marmor zu verarbeiten gehabt und nicht groben Stein, sie hätten damals mit Michel Angelo wetteifern können. Um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts entwickelte sich, allerdings unter dem Einflusse der französischen Kunst, auch in Deutschland ein sehr origineller Bildhauerstil, der in der „goldenen Pforte" des Münsters zu Freiberg im Erzgebirge, im Altar zu Wechselburg und im Strassburger Münster zu hoher künstlerischer Vollendung gediehen ist.

---

[1]) Das soeben erschienene vortreffliche Werk von J. B. Supino, „Arte Pisana. Firenze, Alinari 1904", bestätigt im wesentlichen meine Ansicht, dass Pisano an Ort und Stelle genügende Elemente zur Schulung seines Talentes hatte. Einerseits die römischen Ueberreste, andererseits die französische Gotik.

Wie wir bereits früher erwähnt, bestanden zwischen Pisa und Frankreich sehr innige Beziehungen. Dabei müssen wir noch hervorheben, dass italienische Pilger, die nach St. Jago di Compostella wallfahrten wollten, gewöhnlich in der aquitanischen Abtei S. Peter zu Moissac rasteten. Gerade in dieser Abtei blühte damals ganz besonders die südfranzösische Bildhauerei. Wenn wir dann weiter bedenken, dass die lucchesischen maestri Comacini in unablässigem Verkehr mit ihren in Frankreich und Deutschland tätigen Genossen standen, so liegt auf der Hand, dass Niccolò von der künstlerischen Bewegung im Norden wissen musste und wohl auch Zeichnungen französischer Arbeiten zu Gesicht bekam. An der Kanzel von Pisa ist aber noch keine Spur von französischem Einfluss zu entdecken und die Gruppe des hl. Martin in Lucca sowie andere Werke der Comasken scheinen bis dahin die einzigen Vermittler zwischen dem Norden und Pisano gewesen zu sein. Erst in der Kanzel von Siena und noch mehr in Niccolòs spätestem Werke, der Zisterne von Perugia, kann der Künstler sich der französisch-gotischen Kunstströmung nicht mehr ganz entziehen, die seinen Sohn Giovanni schon völlig beherrschte.

Doch konnten sich weder Vater noch Sohn zu der monumentalen Grösse der französischen Kunst emporschwingen, und wenngleich Giovanni genug Kraft besass, um sich vom Basrelief loszureissen und stehende Figuren zu schaffen, so sind diese immer noch in kleinem Massstabe gehalten. Es gebricht ihm an Mitteln, um grosse Gestalten in Marmor zu meisseln. Daran wagen sich erst die Riesen der italienischen Renaissance.

Niccolò blieb eben zeitlebens ein genialer Comaske. Das Anlehnen an die Architektur, das Studium der Natur, antikes Vorbilder und romanische Ueberlieferungen — das waren die Grundlagen seiner Entwicklung. Deshalb trägt der architektonische Teil der Kanzel von Pisa wie Siena dem Schöpfer fast ebensoviel Ehre ein wie der plastische. Die Plastik dient hier nur zur Ergänzung jener wunderbar schönen architektonischen Formen, die eine meisterhaft gelungene Erfindung auszeichnet.

Die Zeichnung der Kanzel ist noch vollkommen lombardisch, ja selbst die Art und Weise, wie die Flachreliefs in die Wand eingelassen sind, unterscheidet sich nicht im geringsten von dem Herkommen der Comasken. Aber ein ungeheurer Fortschritt liegt vor allem im plastischen Teile: die Köpfe der Relieffiguren in den biblischen Szenen sind voll Ausdruck, und wäre nicht die einigermassen störende Unmasse verschiedenartigster Gestalten mit ihrer



Phot Alinari.

Die Kanzel des Nicolò Pisano im Dom zu Siena.

Phot. Alinari.

»Kreuzigung«. Kanzelrelief des Niccolò Pisano zu Pisa.

unverhältnismässigen Kürze, dann würde auch unser Auge an ihnen nicht Anstoss nehmen. Wie sie aber unter Pisanos Meissel hervorgegangen, sind sie immer noch zu sehr Bestandteil und Ornament der Kanzel, bei welcher der Meister das Hauptgewicht auf die architektonische Wirkung gelegt hat. Die Plastik spielt hier der Architektur gegenüber noch eine vielzusehr untergeordnete Rolle und hat sich noch nicht von lombardischen Regeln und Ueberlieferungen befreit. Daher die Ueberladung der Platte mit Reliefs bis an den Rand, daher die sklavische Nachahmung der christlichen Sarkophage aus den ersten Jahrhunderten nach Christus, welche in die lombardische Kunst übergegangen ist. Niccolò geht hier soweit, dass er auf einer Platte fünf Reihen von Gestalten darstellt, wie beispielsweise in seinem jüngsten Gericht an der sienesischen Kanzel. Erst wenn wir das ganze Bild förmlich einer Analyse unterziehen, die einzelnen Figuren aus diesem Gedränge herausholen, sehen wir, welch einen Riesenfortschritt die Bildhauerkunst unter Pisanos Hand gemacht hat und wie hoch sie über allen anderen künstlerischen Arbeiten seiner Zeit steht.

Die griechisch-römische Plastik hat er insofern mit Vorteil benutzt, als er gewisse Gestalten und technische Handgriffe der alten Meister nachahmte; nur vermochte er nicht, seinen Schöpfungen auch den Geist der Antike einzuhauchen, was ihn aber andererseits wieder vor einer gänzlichen Abhängigkeit von derselben bewahrte. Pisano muss auch etruskische Sarkophage gekannt haben; auf diese sind wohl am ehesten jene gedrungenen Figuren zurückzuführen, denen jedes Ebenmass der Glieder fehlt und die eines der charakteristischesten Merkmale seiner Kompositionen bilden.

Die Genesis von Pisanos Talent und Technik tut seinen Verdiensten um die Kunst nicht den geringsten Abbruch. Wir dürfen nur die Sache nicht so darstellen, als hätte vor ihm die Bildhauerkunst völlig brach gelegen und als wäre er der Anfang von allem gewesen. Neben der ungeheuerlichen Statue des Erzengels Michael in Groppolo, die man oft als Zeugnis für den Verfall der Bildhauerei vor Niccolò anführt, darf man auch nicht Benedetto Antelani in Parma vergessen und ebenso wenig die Kanzel von Guido da Como in San Bartolomeo zu Pistoja, die Gruppe St. Martin in Lucca sowie manches andere. Die Ausstattung der Kirche von Gróppolo konnte ein simpler Handwerker besorgt haben, während in Lucca Künstler arbeiteten.

Zu St. Martin in Lucca befinden sich über dem linken Portal noch zwei Flachreliefs, die, wenn nicht von Pisano selbst ge-

meisselt, doch unter seinem Einfluss entstanden sind. Das eine stellt die hl. drei Könige dar, das zweite, halbkreisförmige die „Kreuzabnahme“.

Zugegeben, diese Arbeiten wären von Pisano und nicht von einem seiner Schüler, so unterliegt es keinem Zweifel, dass sie einer späteren Periode seines Schaffens angehören. Zumal die Kreuzabnahme dürfte der letzte Ausdruck dessen sein, was dem Talente Pisanos erreichbar war. Weder sklavische Reminiszenzen antiker Sarkophage noch die naturalistischen Uebertreibungen der sienesischen Kanzel finden sich hier vor, wohl aber verschmelzen in dieser Komposition alle Elemente, aus denen seine Kunst sich herausgebildet hat, harmonisch zu einem dem Ort und Gegenstand entsprechenden Ganzen. Allerdings beherrscht der Künstler auch hier noch nicht völlig den Stoff, aber annähernd überwindet er doch jene Schwierigkeiten, welche ihn bisher in der Aussprache seines Gedankens hemmten. Crowe und Cavalcaselle behaupten, in dieser „Kreuzabnahme“ sei die Kunst so weit fortgeschritten, dass es zur vollsten Reife nur noch eines Michel Angelo bedurfte — allerdings eine etwas gewagte Behauptung. Meines Erachtens liegt der Wahrheit näher, was Donatello sagte: er habe von Pisano nicht wenig gelernt.

Niccolò blieb, wie jedes mächtigere Talent, fern einer Manier in seiner Kunst. Der Entwicklungsgang seines ganzen Lebens lässt einen stetigen Fortschritt erkennen. Dafür spricht die „Kreuzabnahme“ und in erster Linie der Brunnen in Perugia, unter Mitwirkung seines Sohnes Johannes gegen 1280 vollendet. Bei den Reliefs der Wasserbehälter haftet er nicht mehr an seiner früheren Methode, die ganze Platte mit Figuren zu überladen, sondern bringt in schlichter und feinfühliger Weise gewöhnlich nur je zwei Gestalten an, ein Masshalten, wie es die florentinischen Künstler übernommen haben und das auch die Reliefs auf Giottos Campanille auszeichnet.

Die Arca des hl. Dominik in der Kathedrale zu Bologna, deren mittlerer Teil ein Werk aus Niccolòs späterer Zeit ist, bildet auch einen Beweis seines ununterbrochenen Bildungsganges. Die Gestalten, besonders die der Mönche, sind meisterhaft entworfen und der technische Fortschritt ein ganz ungeheurer.

Genies reagieren auf Zeitströmungen so empfindlich wie Instrumente, die auf Observatorien ferne kosmologische Ereignisse im Voraus anzeigen. Niccolò gehört zu jenen Künstler-Individualitäten, die, ob bewusst oder unbewusst, die geheimsten

Gedanken ihrer Zeit erraten und wiedergeben. Seine Werke sind ein charakteristischer Ausdruck jenes Gährungsprozesses, aus dem die Renaissance geboren ward und der sich überall bemerkbar machte, nicht bloss auf dem Gebiete der Literatur und Kunst, sondern auch in den religiösen Vorstellungen, in Sprache und Sitten.

Pisanos Tätigkeit war eine ausserordentlich vielseitige: er wollte nicht nur eine neue Technik erfinden, die es dem Künstler ermöglichen sollte, seinen Gebilden genau jene Form zu geben, wie sie ihm in Gedanken vorschwebte, sondern er bezweckte auch, das nationale Wesen, die italienische Eigenart zum Ausdruck zu bringen, das christlich-religiöse Empfinden und den Sinn für das Schöne wecken.

Die Lösung der erstgenannten Aufgabe gelang ihm vollständig. Er führte die Technik zu einer solchen Vollendung, dass es seinen Nachfolgern keine Schwierigkeit bereitete, nicht nur menschliche Gestalten zu meisseln, sondern ihnen auch die gewollte Seelenstimmung einzuhauchen. Was die italienische Sprache den toskanischen Dichtern mit Dante an der Spitze zu verdanken hat, und wie diese das „Volgare“ krystallisiert und es befähigt hatten, was die menschliche Seele im tiefsten Grunde bewegt, alle ihre Leidenschaften, ihren Hass und ihre Liebe auszudrücken, so schuf Pisano aus Torsos römischen Marmorstatuen und den noch unbelebten lombardischen Figuren die nationale Bildhauersprache. Versenkt ein Stück von Pisanos Werken in die Fjords von Norwegen! — die es nach Jahrhunderten auffinden, werden sagen, es sei italienischer Marmor.

In einer Hinsicht stand Pisano nicht auf der Höhe der Zeit und entsprach sein „Wollen“ nicht seinem „Können“. Er war nicht imstande, die christlich-religiösen Ideale wiederzugeben, die das Erscheinen des hl. Franciscus so mächtig angeregt hatte. Obgleich sicherlich ein grosser Künstler, kann er doch nicht als Begründer der neuchristlichen Bildhauerkunst gelten. Es genügt, den antiken Sarkophag im Camposanto, in welchem die Asche der Markgräfin Beatrice aufbewahrt wird, mit den Plastiken der Pisaner Kanzel zu vergleichen, um sich darüber vollkommen klar zu werden. Der Sarkophag behandelt den Mythus von Phädra und Hippolyt. Jene Phädra und Pisanos Madonna erscheinen uns sehr verwandt. Und da soll diese Verkörperung der leidenschaftlichen griechischen Liebe, wie sie Euripides auf die Bühne bringt, als Vorbild der Muttergottes dienen, des Ideals aller weiblichen

Tugenden? Das widerspricht doch allen Anschauungen und Empfindungen der christlichen Welt.

Wie Pisano dazu kam, zwei so grundverschiedene Gestalten, die zugleich zwei entgegengesetzte Weltanschauungen repräsentieren, mit einander zu verwechseln, das lässt sich nur aus der Jugendlichkeit der italienischen Kunst erklären. Für die Aufgabe, die Muttergottes im Geiste des christlichen Ideales zu verwirklichen, erwies sich sein Meissel noch zu schwach; sie zu lösen blieb den Sienesen vorbehalten. Wie das Ideal der italienischen religiösen Architektur, so sollte auch das Ideal der schönsten Gestalt des christlichen Glaubens in der Malerei erst in der sienesischen Kunst verkörpert werden. Gebrach es auch Pisano an der Fähigkeit, für dieses Ideal die entsprechende Ausdrucksform zu finden, so verdient doch sein beharrliches Streben nach physischer Schönheit, das für die damalige Kunst nahezu verloren gegangen war, volle Anerkennung. Er begriff die ganze Tragweite dieser Aufgabe und schloss sich der Antike an. Eine Abkehr vom bisherigen Wege erwies sich als durchaus notwendig, sollte nicht das gesunkene Schönheits-Ideal vollends in Brüche gehen. Das Auftreten und die Lehre des hl. Franciscus hatten wohl in geistiger Beziehung zur Veredelung der mittelalterlichen Vorstellungen beigetragen, in künstlerischer Hinsicht aber eher einen Rückschritt im Gefolge. So brachte die Malerei, soweit sie diese Einflüsse auf sich einwirken liess, jenen schwerfälligen riesigen Christus am Kreuze hervor, ein Bild, das durch seinen finsteren Gesichtsausdruck uns heute fast wie eine Beleidigung unserer religiösen und künstlerischen Gefühle entgegenstarrt.

Leider kennt Pisano die Anatomie des menschlichen Körpers zu wenig, um sein Schönheitsideal dementsprechend harmonisch zu gestalten. Die Zeichnung des Kopfes und des Gesichts beherrscht er jedoch vollständig. Jedenfalls war er selbst auf dem richtigen Wege und gab genau die Richtung an, in der gearbeitet werden musste. Die italienische Bildhauerkunst hat diesen Weg eingeschlagen — es ist derselbe, den auch die Antike ging — und vor allem darnach getrachtet, die physische Schönheit mit der geistigen zu vermählen.

Pisanos Werke sind für uns von bleibendem Interesse. Alles in ihnen gährt und ist in voller Bewegung, in jedem Stück Marmor sehen wir ein Stück Kulturarbeit des XIII. Jahrhunderts. Vermissen wir auch die ruhige, geklärte Kunst der florentiner Meister aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts, so ist es doch die

Kunst eines Jünglings, eine Kunst, in der Kraft, Talent und Leben pulsieren. Daher bleiben seine Kanzeln immer Meisterwerke ersten Ranges, glänzende Zeugen einer civilisatorischen Sturm- und Drangperiode. Geistreich bemerkt ein französischer Schriftsteller: „Wenn beim jüngsten Gerichte ein grosser Prediger zur erwachenden Menschheit reden sollte, so müsste es Bossuet auf einer Kanzel von Pisano sein.“

IV.

Mit Pisano beginnt eine neue Epoche in der Entwickelung der italienischen Kunst. Durch sein Genie befreite er sie wenigstens teilweise von den Fesseln, denen sie im Verbande der „Genossenschaften“ zu erliegen drohte, er individualisierte sozusagen die Kunst.

Die Organisation der Comasken beruhte ganz auf mittelalterlicher Grundlage. Ihre Hauptstärke lag in der gemeinsamen Arbeit, in der vereinten Kraft. Dagegen konnte in ihr eine künstlerische Individualität kaum zur Geltung kommen. Das System hatte unstreitig gewisse Vorzüge, denn es bildete ungemein geschickte und zuverlässige Arbeiter aus und ermöglichte die rasche Ausführung grosser Bauten, andererseits aber auch manche Nachteile, da es grosse Talente und neue Gedanken nicht leicht aufkommen liess. Hätte dieses System einige Jahrhunderte angehalten, so wäre die Kunst von demselben Schicksale ereilt worden wie bei den ostasiatischen Völkern: verknöchert hätte sie in althergebrachten Formen ihr Dasein beschlossen.

Alle Werke der Comasken, obwohl oft von grossem Werte, sind ohne Namen. Erst mit Pisano kommt die Individualität des Künstlers zu ihrem vollen, ihrem angebornen Rechte. Die Arbeit des Meisters trägt s e i n e n Namen, verbreitet s e i n e n Ruhm. Deshalb sieht der Schülerkreis Niccolòs — dahin gehören Fra Giulelmo (1233 bis nach 1313), „sculptor egregius“, Arnold di Cambio (ungefähr 1232—1310) und vor allem sein Sohn Giovanni (1250—1320) — schon ganz anders aus, als jene handwerksmässigen Künstlerfamilien, die lange Zeit immer nur ein und denselben Ueberlieferungen gefolgt waren.

Es scheint ein Naturgesetz zu sein, dass zwei aufeinanderfolgende Generationen, wenn sie sich frei entwickeln, nicht dieselben Wege gehen und nicht dieselben Ideale haben können. Der Mensch wendet sich nur dann einem Werke mit aller Energie

und mit dem ganzen Aufwande seiner Kraft zu, wenn es das Kind seines Gedankens ist, im Schmerze seiner Seele geboren. Die Ideale der zurücktretenden Künstlergeneration sind nicht mehr die ihrer Nachfolger, und wenn diese nicht Kraft genug besitzen, neue Bahnen zu erschliessen, dann droht das Erbe der Väter in geistlose und geisttötende Mache auszuarten. Der junge Giovanni Pisano war frühzeitig als Gehilfe seines Vaters nach Siena gekommen, um hier eine ähnliche Kanzel wie in Pisa zu meisseln (1265). Aber des Vaters Genie lastete lange auf ihm und beeinträchtigte seine Selbständigkeit. Niccolò war eine viel zu mächtige Individualität, als dass der Sohn sich so leicht von seinem Einflusse hätte befreien können, zumal als sein Gehilfe. Aber schon in Siena muss man die Fähigkeiten des jungen Giovanni erkannt haben, wenn ihm das heimatliche Pisa den Bau des Campo Santo anvertraut, womit die Reihe monumentaler Bauten in Pisa ihren Abschluss findet. Der Gedanke, einen der Grösse des Domes und des Baptisteriums entsprechenden Totenacker anzulegen, muss schon lange bestanden haben, denn schon am Ende des XII. Jahrhunderts hatte der Erzbischof Ubaldo de'Lanfranchi von einem Kreuzzuge in dreiundfünfzig Schiffen eine Ladung Erde vom Golgothaberge heimgebracht, um mit ihr die Ruhestätte wohlverdienter Pisaner zu heiligen. Der Plan kam aber erst 1272 zur Ausführung. Werkführer war Orlando di Gherardo Sardello und Architekt Giovanni Pisano.

Unser Künstler führt uns hier bereits einen streng gotischen Bau vor Augen und zeigt sich ganz vertraut mit den Ideen, die im Norden zur Herrschaft gelangt waren. Die wunderschönen leichten Arkaden lassen uns fast glauben, dass Giovanni als Architekt grösser war als Giovanni der Bildhauer. Hier konnte er sich eben von allem Anfang an frei gehen lassen und seinen eigenen Eingebungen folgen, ohne in dem Banne von seines Vaters Gedanken zu stehen.

Im Jahre 1286 wurde bei ihm ein Altar für Arezzo bestellt, ein Jahr später das Taufbecken für die Kirche S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja. Die Ancona in Arezzo, ein Werk von grossem Umfange, mit Figuren überladen und schwerfällig, verrät noch ganz die Abhängigkeit von seinem Vater. Hier hat sich Giovanni noch nicht selbst gefunden. Aber die neuen Ideen arbeiteten schon mächtig in ihm — einerseits beeinflusste ihn die französische Gotik, andererseits Siena. Hier fing die Malerei an zu blühen: der alte Guido hatte schon seine Madonnen geschaffen,

Phot. Alinari.

Giovanni Pisano. Relief von der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja.

Duccio wurde berühmt und die Sieneser Künstler hatten für ihre lieblichen Madonnenbilder den richtigen Typus gefunden.

Diese Eindrücke wirkten so nachhaltig, dass die ruhige, von klassischer Würde getragene Plastik Niccolòs dem Sohne nicht mehr genügen konnte. Er fühlte sich nunmehr berufen, einerseits im Marmor die menschlichen Leidenschaften und Schmerzen sprechen zu lassen, andererseits das Süsse und Liebe in der Gestalt der Madonna zur Darstellung zu bringen.

Giovanni hatte eine besondere Vorliebe für die Wiedergabe starker Affekte und strebte nach dramatischem Gesichtsausdruck, um in den Bewegungen des Körpers die inneren Vorgänge der Seele wiederspiegeln zu lassen. Da jedoch sein Können solchen Schwierigkeiten nicht gewachsen war, kamen unter seiner Hand oft Figuren zustande, die eigentlich nur Zerrbilder der Wirklichkeit waren. Wo er sich jedoch von Uebertreibung fern hielt, schuf er schöne und anmutsvolle Gestalten. Wie seinem Vater stellte sich auch ihm die mangelhafte Kenntnis der Anatomie überall hinderlich in den Weg. Nur ausnahmsweise gelingt ihm der eine oder andere Körperteil, die Gestalt im ganzen ist anatomisch meistens fehlerhaft gemeisselt.

Ein besonderes Verdienst um die Technik erwarb er sich dadurch, dass er als erster in grösserem Massstabe en ronde bosse meisselte; bemerkenswert ist in dieser Hinsicht, dass er seine Pisaner Kanzel nicht auf Säulen, sondern auf Karyatiden ruhen lässt, deren eine den Herkules vorstellt. Dieser Herkules — noch dazu nackt — ist aber ein trauriger Kraftmensch. Körperlich unentwickelt, ohne griechische Muskeln und mit eingefallener Mönchbrust, bietet er einen armseligen Anblick. Aber das Eis war gebrochen: wir haben die freistehende Statue eines nackten Mannes vor uns.

War der Vater ein ruhiger, forschender Geist, so schienen den Sohn umgekehrt Dantische Leidenschaften zu verzehren. In ihrer ganzen Stärke offenbart sich diese Veranlagung in seinen weiteren Arbeiten und ganz besonders in seinen beiden Kanzeln, zu S. Andrea in Pistoja (1301) und in der Kathedrale von Pisa. Die erstere besteht noch heute, von der zweiten werden nur noch Bruchstücke im Museo civico zu Pisa aufbewahrt. Die Kanzel in Pistoja hat im Aufriss und in der Konzeption Aehnlichkeit mit denen Niccolòs. Dafür herrscht aber in der Auffassung und Ausführung einzelner Bilder ein grosser Unterschied. Dort Würde und Ruhe, hier Leidenschaft, Leben, dort liegt die Madonna gleich

einer antiken Juno, hier erscheint die griechische Göttin als liebevolle Mutter verklärt, mit gütigem Lächeln auf den Lippen. Die Reliefs auf den Kanzeln von Vater und Sohn behandeln beide dasselbe Thema in nahezu gleicher Weise und haben die Kreuzigung zum Gegenstande. Während aber der am Kreuze hängende Christus von Pisa einen kräftigen Körper hat, als wäre er nach einem antiken Torso gearbeitet, ward der Christus in Pistoja zum Skelett, als hätte der Künstler damit sagen wollen, dass auch in einem so gebrechlichen Körper doch ein grosser, göttlicher Geist wohnen könne. Nur der seitwärts geneigte, sehr schöne Kopf bewahrt in seinen edlen, durchgeistigten Zügen den Charakter übermenschlicher Hoheit. Fast will es scheinen, als habe der Künstler nur dem Körperteile, in dem der Geist wohnt, seine volle Aufmerksamkeit zugewendet.

Der Vater war der Aufgabe, einen neuen Madonnen-Typus zu schaffen, nicht gewachsen; der Sohn nahm sie wieder auf. Sein Aufenthalt in Siena hatte ihn dem christlichen Ideal näher gebracht, aber das grosse Ziel, das er ins Auge gefasst, vermochte auch er nicht ganz zu erreichen. Er hielt sich an französisch-gotische Vorbilder. Vergleichen wir nun seine Madonna mit den französischen aus dem Ende des XII. Jahrhunderts, so springt uns sofort seine Abhängigkeit von Frankreich in die Augen. In der Gruppierung kommt er teilweise den Franzosen gleich, im Gesichtsausdrucke der Madonna und Jesu weicht er dagegen bedeutend von ihnen ab.[1]) Es sind übrigens von ihm nur einige Madonnen mit dem Kinde auf uns gekommen. Die Figuren sind nicht gross, ungefähr ein Drittel der natürlichen Grösse. Die beste, nur im oberen Teile erhalten, befindet sich im Pisaner Campo santo. Die übrigen sind noch ganz erhalten; dahin gehören die zu Prato, die Madonna della cintola und die Madonna in der Arena von Padua, im Museum zu Berlin und zu Orvieto. Das Kind ist im Ausdruck gewöhnlich besser gelungen als die Mutter.

Giovanni wollte in seiner Madonna vor allem das Gefühl der Mutterliebe wiedergeben. Diesen Zweck glaubte er nach aussen dadurch am besten zu erreichen, dass er die Mutter das Kind

[1]) Auf dem nördlichen Pfeiler des Portals der Kathedrale zu St. Denis (aus der 2. Hälfte des XII. Jahrhunderts), ferner auf der porte dorée der Kathedrale zu Amiens befinden sich Gruppen der Madonna mit dem Kinde in genau denselben Haltungen wie bei Giovanni Pisano. Auch im Louvre ist eine kleine französische Madonna in Elfenbein zu sehen, die geradezu als Modell von Pisanos Madonnen im Campo santo oder in Prato gelten könnte.

auf den Armen halten liess. Sie schaut auf das Jesukind herab, während dieses sein Händchen auf die Krone oder auf ihre Brust legt. Hat er nun auch, wie beispielsweise in der Pisaner Gruppe und der Madonna della Cinola, für das Kind den richtigen Gesichtsausdruck gefunden, so erweisen sich doch auf der anderen Seite alle seine Anstrengungen vergebens, um im Antlitze der Madonna jenes süsse Gefühl der Mutterliebe zu versinnbildlichen, wie er es hätte erreichen wollen. Die Gesichtszüge seiner Madonna sind bald hart, bald verdriesslich, was allemal auf den Beschauer einen unangenehmen Eindruck macht. Immerhin war Giovanni auf dem besten Wege zum christlichen Ideale und stand demselben bedeutend näher als sein Vater, wenn er jene „mater amabilis" schaffen wollte, die schon längst in den Herzen der Gläubigen der byzantinischen Himmelskönigin hatte weichen müssen. Giovannis Einfluss darf nicht unterschätzt werden, er war sozusagen das Bindeglied, welches den Zusammenhang zwischen der pisanischen und sienesischen Kunst vermittelte und mit ihm ward der Schwerpunkt der künstlerischen Tätigkeit Toskanas von Pisa teils nach Siena, teils nach Florenz verlegt. Damit büsste die Schule von Pisa, deren Bestrebungen vornehmlich darauf gerichtet waren, die Ideale der antiken Bildhauerkunst mit den Neuströmungen, die von Norden kamen, zu vereinigen, ihre Bedeutung. Sie huldigte fortan den Anschauungen, die in Siena und Florenz allmählich an Boden gewannen. Giovannis Nachfolger, Andrea und Nino, müssen wir daher, obgleich beide den Namen Pisano führen, in Florenz suchen, die direkten Schüler des Meisters in Siena.

Sechster Abschnitt.

Sienesische Architektur und Plastik im XIII. und XIV. Jahrhundert.

Noch ragen aus der toskanischen Maremma, zwischen Monticiano und Chiusdino, die herrlichen Ruinen der Abtei San Galgano empor, die in der politischen Geschichte Sienas wie in der toskanischen Architektur eine gleich bedeutende Rolle spielt. Die stolzen himmelanstrebenden Mauern und Bogen der Kirche zeugen noch heute von der Festigkeit und Kühnheit des gotischen Baues, der streng nordische Formen trägt, vom italienischen Einflusse unberührt. Die Kirche könnte ebensogut an den Ufern der Seine, irgendwo in der Umgebung der Abtei Jumiège, stehen, von der ebenfalls nur noch schöne Ruinen erhalten sind.

Der erste gotische Bau, der Chor in der Kirche zu Saint Dénis, in der Ile de France, ist zwischen 1137 und 1143 entstanden. In ihm ist die Aufgabe, mittels der Spitzbogenkonstruktion die Wände mit dem Gewölbe in ein einheitliches Ganze zu verschmelzen, endgiltig gelöst. Zugleich mit dem Christentum brachte die Geistlichkeit nach Deutschland wie nach Gallien die Form der römischen Basilika mit dreiteiligem, von einer Holzdecke überdecktem Schiff, mit Querschiff und halbkreisförmiger Apsis. Das Hauptschiff war fürs Volk bestimmt, das Querschiff für die Geistlichkeit, der Chor für den Gottesdienst. Und man wäre vielleicht auf die Idee einer neuen Form des Kirchenbaues nicht verfallen, wenn nicht die Holzdecke fortwährend mit Feuersgefahr gedroht hätte.

Das Ziegelgewölbe drängte sich von selbst auf; es war bereits in der byzantinischen Architektur vorhanden. Aber die Wölbung

schwächt das Gemäuer, spannt es auseinander: es bedurfte einer Konstruktion, die diese Wucht verminderte. So lief denn die Aufgabe der Gotik ursprünglich darauf hinaus, den Plan der Basilika mit dem Ziegelgewölbe in Einklang zu bringen; weder die lombardische Baukunst, noch die nordisch-romanische hatten dies zu leisten vermocht.

Erst zu Beginn des XII. Jahrhunderts wird dieses Ziel erreicht. Der Abt Suger will die Abtei St. Denis umbauen und erfindet ein Gewölbe, einheitlich und stark, wie eine aus dem Erdboden emporgewachsene Eiche. Seither baut man Kirchen weit, akustisch, hell, stark wie Felsen, leicht wie Baumzweige. Der Spitzbogen, seit langem bekannt, wird nun zum Prinzip der Architektur.

Nicht ganz fünfzig Jahre nach ihrem Auftauchen in Frankreich wird die Gotik in der burgundischen Abart von französischen Cisterciensern nach Italien verpflanzt; es geschah dies beim Umbau der Kirche von Fossanuova an der alten Via Appia zwischen Rom und Neapel.

Fossanuova war eine berühmte Abtei mit einer Art Ordensuniversität, „Studium artium" genannt. Unter anderem lehrte man dort auch Geometrie und Architektur und die Abtei wurde eine Hauptpflegestätte des geistigen und künstlerischen Lebens in Süditalien. Die Mönche unterwiesen, wie es scheint, nicht nur ihre Alumnen, sondern auch weltliche Schüler im Bauwesen, für dessen weitere Entwicklung der Einfluss Fossanuovas binnen kurzem von ausserordentlicher Bedeutung wurde. Bald bauten seine Architekten gotische Kirchen in Terracina, Piperno, Ceccano, Ferentino, Sermonetta, Fondi und vor allem im nahen Casamari, wo die Cistercienser eine grosse Abtei gründeten.

Die Mönche von Casamari verbreiteten die gotische Bauweise weiter; sie erbauten die Abtei S. Maria d'Arbona in den Abruzzen (1208), ja sie drangen bis nach Toskana vor, wo sie den Bau der Benediktinerabtei San Galgano übernahmen sowie des Klosters im Mersa-Tal, dreizehn Meilen von Siena. Einfluss und Reichtum der Cistercienser nahmen in Toskana bald überhand; Mitglieder der edelsten Familien, der Guidi, Visconti, Ardengheschi, Aldobrandeschi, traten in den Orden ein.

In demselben Jahre 1218, in welchem die Arbeiten in Casamari ihrem Abschluss entgegengingen, begann der Bau des Klosters von San Galgano. Die Aehnlichkeit in den Plänen beider Abteien lässt annehmen, dass Donnus Joannes, der Schöpfer der

Kirche von Casamari, auch Leiter des anderen Baues war. Noch einige geistliche Architekten arbeiteten nach ihm an dem Werk, denn erst im Jahre 1255 war die Abtei vollendet.

Der Einfluss der Cistercienser auf die italienische Baukunst dehnte sich weithin aus: einerseits bis zur Lombardei und den Marken, andererseits bis Sizilien, wo der Orden die Abtei des hl. Nicolaus in Girgenti und in der Nähe Messinas die Kirche La Badiazza — heute eine Ruine — umbaute. Aber nicht nur Cistercienser, auch Franciscaner und Dominicaner nahmen sich oft die Kirchen von Fossanuova, Casamari und San Galgano zum Vorbilde. Doch sind diese Nachahmungen dürftiger und von der Reinheit ihrer Modelle weit entfernt.

Unmittelbar beeinflusste San Galgano die Baukunst Sienas. Zu Beginn des XIII. Jahrhunderts beschloss die an Wohlstand zunehmende Bürgerschaft dieser Stadt, eine Kathedrale aufzuführen, angemessen der aufblühenden Republik. Die berühmten christlichen Kirchen Italiens stehen zumeist auf Ruinen alter römischer Tempel. In Siena hatte man noch im IX. Jahrhundert an der Stelle des Minervatempels eine der Mutter Gottes geweihte Kirche errichtet, die den Namen Maria Assunta trug. Da sie von bescheidener Grösse war, beschloss man sie niederzureissen und ein neues, herrliches Gotteshaus zu erbauen. Der Bau sollte der grösste Stolz der Republik werden, und man darf sagen, dass er wirklich aus der Seele der Sienesen hervorgegangen ist. Er war zwei Jahrhunderte lang Gegenstand ihrer Sorgen und Mühen, ihr kostbarstes Kleinod, blieb und ist auch durch und durch italienisch, so zwar, dass er alle Vorzüge wie Fehler des italienischen Kunstgefühls in sich vereinigt.

Im Jahre 1229 ward mit dem Baue begonnen. Der erste Baumeister, der uns genannt wird, war Fra Vernaccio, ein Mönch aus San Galgano. Dreissig Jahre später, als die Mauern bereits standen und die Kuppel vollendet war, senkte sich der Bau auf der Seite, die dem bischöflichen Palaste zugewendet ist. Die ganze Stadt geriet in Unruhe; das Gran Consiglio nahm sich der Sache an: in der Sitzung vom 11. Februar 1260 wurden neun buoni uomini gewählt, je drei aus jedem Terzo, welche die Arbeiten kontrolieren sollten. Der Architekt musste zurücktreten, die Leitung des Baues übernahm wiederum ein Mönch aus San Galgano, Namens Melano, ein Mann von grossen Fähigkeiten — Niccolò Pisano war ihm befreundet. Vierzehn Jahre hindurch, von 1260



Phot. Alinari.

Stirnseite des Doms von Siena.

an, stand er dem Werke vor; unter ihm wurde eigentlich der ganze konstruktive Teil beendet.

Gross waren die Schwierigkeiten, welche sich aus der Lage des Hügels ergaben, auf dem sich die Kirche erhob. Sie konnte nicht wie andere gotische Kirchen durch eine runde Apsis, musste vielmehr in gleicher Linie mit dem Abhang des Hügels durch eine glatte Mauer abgeschlossen werden; dazu stand noch dort, wo sich heute die Kirche des hl. Johannes befindet, eine zur Taufkapelle bestimmte Krypta. Die Kathedrale weicht auch von anderen Kirchen ihrer Art insofern ab, als die Kuppel nicht auf vier im Quadrat aufgestellten Pfeilern ruht, sondern deren sechs zur Basis hat und die sechsflächige Wölbung höher oben in ein unregelmässiges Zwölfeck übergeht. Diese Konstruktion erforderte, dass die Pfeiler der Seitenschiffe in der Richtung von der Kuppel gegen die Apsis aus der sonst normalen geraden Linie nach rechts und links zurücktreten. Die dadurch bedingten Unregelmässigkeiten im Plan der Kirche haben zur Folge, dass der nicht recht systemgemässe Pfeilerwald desto malerischer wirkt.

Im Jahre 1265 berief die Bauleitung Niccolò Pisano, dass er eine Kanzel schaffe, jener von Pisa ähnlich; so gebot es die Eifersucht Sienas. Niccolò kam mit Arnolfo di Cambio und seinem noch jugendlichen Sohne Giovanni. Seither wird der Einfluss der Pisani auf die Ausführung, vorzüglich aber auf die Ornamentation der Kathedrale überwiegend, und der Pisaner Stil durchdringt die Gotik der Mönche von San Galgano. Einige Jahre später, nachdem sich das Talent Giovanni Pisanos entfaltet und sein Ruhm sich verbreitet hatte, beriefen ihn die Sienesen zum obersten Bauleiter, zum „Capomaestro", in dem Momente als man an die Ausschmückung der Fassade und der nackten Mauern denken musste. Giovanni machte sich mit Liebe an die Arbeit und wirkte auf seinem Posten fast bis zum Ende des Jahrhunderts, bis 1298. Leider lässt sich heute nicht mehr ergründen, inwiefern sich im bestehenden Bau, besonders in der Fassade, die 100 Jahre später umgebaut wurde, Spuren seines Talentes erhalten haben. Jedenfalls trägt diese den Stempel eines unter dem Einfluss der französischen Gotik stehenden, zugleich architektonisch und plastisch fühlenden Künstlers.

Siena ehrte die Verdienste des grossen Pisaners durch Verleihung des Bürgerrechtes und lebenslängliche Befreiung von allen Steuern. Er ruht auch neben der geliebten Kathedrale, im Chiostro

dei Canonici, und eine einfache Marmorplatte an der Aussenwand des erzbischöflichen Palastes bewahrt sein Andenken.

Gleichzeitig mit Siena baute Orvieto seinen Duomo. Beide Schwesterkirchen sind derselben architektonischen Richtung entsprossen.

Die Fassade in Orvieto ist das Werk des Sienesen Lorenzo Maitani, der vom Jahre 1310 bis zu seinem Tode (1330) den Bau geleitet hat. Sie war schon der Vollendung nahe, als man an der sienesischen Fassade erst zu arbeiten begann. Aber natürlich kannte Maitani Pisanos Zeichnungen in Siena und so gebührt dieser Stadt die Mutterschaft beider Fassaden.

Die Fassade von Orvieto ist korrekter und logischer in der Konstruktion, dafür auch kühler als die von Siena, die weniger streng in der Zeichnung, aber malerischer ist. Im ganzen sind die Unterschiede gering; beide Fassaden sind der Ausfluss jenes italienischen Geschmacks, der nach Farbe verlangt und die Architektur beinahe zur Malerei umgewandelt hätte. Das italienische Gefühl konnte die rücksichtslose Logik des nordischen Stiles, die architektonische Scholastik in den geringfügigsten Einzelheiten nicht vertragen. Es suchte nach Farben, Mosaiken und Plastiken, nach Abwechslung für das Auge.

Der sienesische Duomo ist charakteristisch für die Umgestaltung des nordischen Stiles in Italien. Er ist breiter geworden und hat sein himmelanstrebendes Wesen eingebüsst. Auf den ersten Blick sehen wir, dass die Sieneser Baumeister nicht bloss Architekten, sondern auch Bildhauer waren, dass sie die Werke des Meissels zur Wirkung bringen wollten, dass sie über farbigen Marmor verfügten und gern die volle Pracht und den ganzen Reichtum des kostbaren Materials sehen liessen. Es ist eine Gotik dem Namen nach, der Geist hat sich verflüchtigt und etwas durchaus Neues steht vor uns: ein italienischer Stil, ein Vorbote der Renaissance.

Unbeschadet des Malerischen tritt in der Fassade eine ungewöhnliche Kraft hervor; mächtig zeigt sich hier das Talent der Künstler. Vorzüglich aus den das Mittelportal von den Seitenportalen trennenden, mit Skulpturen verzierten Pfeilern — einem wahren Geflecht von Lorbeer und mannigfaltigen Früchten, aus dem da und dort Menschenköpfe hervorblicken — spricht eine erstaunliche dekorative Energie. In keinem Stil ist der menschlichen Gestalt eine solche ornamentale Rolle zugewiesen wie im gotischen und keine Gotik bevorzugt sie so wie die italienische.



Phot. Alinari.

Stirnseite des Doms zu Orvieto.



Phot. Brogi, Florenz.

Das Innere des Doms zu Siena.

Mit den Gestalten der Sieneser Kathedrale liesse sich ein ganzes Städtchen bevölkern. Stundenlang kann man vor dieser unvergleichlichen Fassade stehen und jedem Blick des Auges begegnet irgend etwas Fesselndes, ja Ueberraschendes. Was für ein Ueberreichtum an Ideen, welche Freigebigkeit des Genies!

Die Unterschiede zwischen dieser und der nordischen Gotik springen hier in die Augen. Im Norden herrscht die strengste vertikale Tendenz, alles strebt nach aufwärts; der schlanke Turm, ein integrierender Bestandteil des Ganzen, erhöht noch den Eindruck der Flucht von der Erde himmelan. Die Wände sind eigentlich nur Träger des Gewölbes und zu blossen Pfeilern reduziert. Wo man diese entbehren kann, ist ein Riesenfenster angebracht. Ganz anders in Italien: die breiten Wandflächen der romanischen Kirche sind im Prinzipe beibehalten; von der nordischen Konstruktion nahm man nur soviel auf, als unbedingt notwendig war, um das Gewölbe zu sichern; wo es ermöglicht wurde, sich in der Fläche auszudehnen, dort ist es auch geschehen.

Der lombardisch-romanische Stil, nicht so peinlich streng wie der gotische, erlaubte mancherlei Aenderungen und Zusätze bot breite Wände für Fresken wie Mosaiken und sagte deshalb den Italienern zu. Sie verbanden daher die gotischen Formen mit den romanischen und opferten die Reinheit des Stils dem malerischen Eindruck. Die italienische Architektur beruht auch nicht auf neuen konstruktiven, sondern neuen ornamentalen Grundsätzen. Sie nimmt von überallher auf, was dem malerischen Sinn zusagt, aus der Gotik ebensogut wie von den Arabern oder den sizilischen Normannen. Bruneleschi war vielleicht der einzige toskanische Architekt, der durch die Mauer an und für sich und ihre Linien wirken wollte. Aber auch seine Ideen unterlagen im Lauf der Zeit der allgemeinen ornamentalen Tendenz.

Kaum hatte sich die sienesische Kathedrale in der Fülle ihrer architektonischen Formen erhoben, als sie schon die Eitelkeit des Volkes nicht mehr befriedigte.

— — — or fu giammai
Gente si vana come la senese,
Certo non la francesca si d'assai.

Die Eitelkeit der Sienesen litt umsomehr, als bei Beginn des XIV. Jahrhundertes Florenz daran war, ein Gotteshaus zu schaffen, das alle anderen Kirchen an Grösse und Herrlichkeit überbieten sollte. Sie wandten sich deshalb 1322 an Lorenzo

Maitani in Orvieto, er möge ihnen einen Plan entwerfen, die Kathedrale zu einem weit grösseren und herrlicheren Bauwerk umzugestalten. Maitani legte bald darauf der Signoria ein Gutachten vor, in welchem er riet, „ein herrliches Bauwerk aufzuführen in den richtigen Proportionen, was die Länge, die Höhe und die kleinsten Einzelheiten betrifft, auf dass darin unser Herr Jesus Christus und seine heiligste Mutter in Lobgesängen verherrlicht werden.“

An die Ausführung des Entwurfes trat man jedoch erst einige Jahre später heran: im Jahre 1339 beschloss das Gran Consiglio, den Bau nach den ausgearbeiteten Plänen umzubauen. Die bisherige 90 m lange Kirche sollte nur das Querschiff des Riesenbaues sein, dessen Längsschiffe in der Richtung der heutigen Opera del Duomo zu liegen kämen. Der Plan war sienesischer Hochmut — vor dem Fall. Mit seiner Ausführung wäre ein Weltwunder erstanden, vielleicht die schönste und herrlichste Kirche der ganzen Christenheit.

Die Leitung des Neubaues übertrug man dem Architekten des Königs Robert von Neapel, Lando di Pietro, einem Sienesen von Geburt. In ganz Italien als vorzüglicher Künstler berühmt — „homo magnae subtilitatis et adinventionis“ — war er, wie so viele Künstler der Renaissance, auch Bildhauer und Goldschmied. Die grosse Stadtglocke von Florenz, die Kaiserkrone Heinrichs VII. waren seine Werke. Ist der in der Opera del Duomo erhaltene Plan sein eigenes Werk — was kaum zu bezweifeln ist — dann gehört Lando zu den ersten Baumeistern des XIV. Jahrhunderts.

Der politische und ökonomische Verfall der Republik vereitelte die Vollendung des ungeheuren Werkes. Bald nach Beginn der Arbeiten suchte Italien jene furchtbare Pest von 1348 heim, welche die Bevölkerung Sienas auf die Hälfte reduzierte. Unaufhörliche Revolutionen und Unruhen mit Geldmangel im Gefolge brachten den Bau ins Stocken.

Noch mehr. Ob nun infolge der Unterbrechung der Arbeiten oder von Konstruktionsfehlern: die Mauern bekamen Risse — und die Sienesen mussten sich sogar soweit demütigen, Florentiner Baumeister um Hilfe anzurufen. Diese rieten nach Untersuchung der Sache von der Fortsetzung der Arbeiten ab, umsomehr, als der neue Bau in hundert Jahren nicht fertig werden könnte. Von den allzu kühnen Plänen ist nur eine herrliche Ruine übergeblieben, an die sich heute ein schmales Langhaus anlehnt, die Opera del Duomo, und ein schlankes, stolzes Portal,

ein Zeugnis für den Adel des unausgeführten künstlerischen Gedankens.

Infolge des Verzichts auf den hochfliegenden Plan und des schadhaften Zustandes der Mauern kam es zu einem Umbau des Domes in den Jahren 1374—77. Damals erhielt er seine gegenwärtige Gestalt.[1]) Die Fassade wurde nun endgültig ausgestaltet. Noch im Jahre 1377 arbeiteten Bartolomeo di Tommè, Giacomo di Buonfredi und andere Bildhauer an den Figuren und Ornamenten, die jetzt die Fassade zieren. Drei Jahre später muss das Werk vollendet gewesen sein, denn im Jahre 1380 erhielt Andrea Vanni, ein Freund der hl. Katharina, ein kleines Honorar für das Bemalen von Gesicht und Händen der Muttes Gottes mit dem Kinde und anderer Heiligenfiguren an der Fassade zum Fest der Himmelfahrt Mariae.

Noch ein anderes Bauwerk lag den Sienesen am Herzen: die Umwandlung der Krypta, welche, unterhalb der Apsis gelegen, als Baptisterium diente, zu einer Kirche des hl. Johannes, die gleichsam eine zweite, niedrigere Fassade des Doms bilden sollte und zugleich einen würdigen Abschluss des Hügels von der Stadtseite.

Tino di Camaino, einer der ausgezeichnetsten Sieneser Bildhauer, führte das Werk in den ersten Jahren des XIV. Jahrhunderts aus. Im Jahre 1317 wurde die herrliche Fassade in Angriff genommen und ist leider nicht zu völliger Vollendung gelangt. Es war ein schönes und herrliches Werk, „e bella e gran cosa", sagt ein Chronist. Der Meister, der die Zeichnung geliefert, war ein Bildhauer, nicht ein Baumeister. Trotzdem ist sie spezifischer gotisch als die Domfassade, sie hält sich strenger an das nordische Prinzip. Das Taufbecken der Kirche sollte weit später, im XV. Jahrhundert, die hervorragendsten toskanischen Meister der Bildhauerkunst in Anspruch nehmen.

Die Frucht jener mehrhundertjährigen Arbeiten an der Kathedrale, dem Ospedale della Scala und der Johanneskirche, an welchen alle ausgezeichneten Kunstkräfte Sienas teilgenommen haben, ist jener unvergleichlich schöne Domplatz, mit dem sich wohl nur der Markusplatz an Farbenpracht und Reichtum südländischer

[1]) Auf Grund eines Gemäldes auf einem Einbanddeckel der Rechnungen des Ospedale della Scala, welches die ursprüngliche Kathedrale darstellt, nimmt Douglas an (pag. 280), dass beim Umbau in den Jahren 1374—77 selbst die Kirchenschiffe erweitert worden seien. Doch ist dieses Bild so ungeschickt und verfehlt in der Perspektive, dass es nach meinem Dafürhalten als Beweis für die Massverhältnisse des Baues nicht gelten kann.

Phantasie messen kann. Aber der sienesische ist viel mehr italienisch gedacht als der venezianische, dem der Orient seinen Stempel allzutief aufgedrückt hat.

Der faszinierende Zauber des italienischen Genius nimmt uns vollends gefangen, wenn wir das Innere der Kathedrale betreten. Fünf Jahrhunderte lang hatten Bildhauer und Maler von Siena zu tun, um diese der Religion wie dem nationalen Stolz, dem Selbstgefühl der Geschlechter und den Idealen der Kunst geweihte Stätte auszuschmücken.

Wenn in den Nachmittagsstunden die Sonne ihre Strahlen durch diese schwarz-weissen gotischen Pfeiler wirft, wenn sie über die Kanzel des Pisano, das Ciborium Vecchiettas, den herrlichen Eingang zur Piccolominibibliothek, die Skulpturen Marinas und die Fresken Pintorricchios ihren Glanz ergiesst und die markanten Köpfe der Päpste an dem originellen farbenprächtigen Gesimse förmlich zu neuem Leben erweckt: da überkommt uns so recht das Gefühl, dass wir in einem Heiligtum stehen, wo der Geist der italienischen Nation sich krystallisiert hat und sozusagen in der Materie lebt, in Mauern, Plastiken und Gemälden. Eine nationalere Stätte gibt es in ganz Italien nicht.

Aus der Periode der unter gotischem Einfluss stehenden Architektur besitzt Siena nur wenige Kirchen. Die Franciscanerkirche, um die Wende des XIII. Jahrhunderts von den berühmten Baumeistern Agostino di Giovanni und Agnolo di Ventura im italienisch-gotischen Stil erbaut, nach einem zerstörenden Brand von Grund aus erneuert, will als architektonischer Bau nicht viel bedeuten.

Die Dominicaner begnügten sich anfangs mit einer kleineren Kirche, welche sie im Jahre 1220 auf dem Hügel San Prospero an der Fontebranda zu bauen begannen. Gegen Ausgang des XV. Jahrhunderts beschlossen sie einen viel grösseren Bau aufzuführen, der sich dem der Franciscaner zur Seite stellen könnte. Ein praktischer Zweck bestimmte sie ebenso wie die Franciscaner, das Mittelschiff auf Unkosten der Seitenschiffe auszubreiten, um möglichst viel Raum um die Kanzel herum zu gewinnen. Es war schon die Zeit der Renaissance und dennoch entschieden sich die Dominicaner für den gotischen Stil. Die Riesenkirche, aussen unvollendet geblieben, weckt in uns durch die herrliche Lage und ihre düsteren, finsteren Mauern künstlerisch eine ganz andere Gesamtempfindung als der Duomo. Hier raffinierte Kunst, in San



Phot. Alinari.

Der Mangiaturm in Siena, von der Duprègasse aus gesehen.

Domenico strenger Ernst, ein finsterer Mönch gegenüber einem seiden- und spitzenumwallten Kardinal.

Neben der Kathedrale bildete lange Zeit der Palazzo pubblico den Brennpunkt aller künstlerischen Bestrebungen Sienas: er ist eines der charakteristischen Bauwerke Italiens, welches jenen ideal-schönen Platz abschliesst, wo die Volksversammlungen stattfanden, wo der hl. Bernhardin gepredigt hat und heute noch das aufregende Wettrennen, das sienesische Palio, abgehalten wird. Mit dem Bau des Rathauses begann man nach dem Jahre 1298; 1309 war es vollendet, bis auf den erst im XV. Jahrhundert hinzugefügten Mittelbau.[1]) Der Turm ward in den Jahren 1338—1349 errichtet; am Plan arbeiteten acht Architekten, darunter Agostino di Giovanni und der berühmte Goldschmied Ugolino de Vieri. Als die Regierung das kühne Projekt zum erstenmale sah, wollte sie nicht glauben, dass sich ein solcher Bau werde halten können — die Künstler mussten beteuern, dass er in Ewigkeit stehen werde. Dann erst gingen die Stadtväter auf die Verwirklichung des Planes ein, aber auch jetzt nur unter der Bedingung, dass die Erbauer sich ehrenwörtlich verpflichten, dass der Bau nicht einstürzen werde, „che non cade". Die Künstler gaben das Wort und der Turm steht.

Die wunderschöne Galerie, welche sich einer Krone gleich oben erweitert, wodurch der Turm noch mehr an Schlankheit und Leichtigkeit gewinnt, hat der Maler Lippo Memmi entworfen. Die Capella del voto ward nach der Pest von 1438 erbaut. Im Jahre 1352 begonnen, gefiel das Werk nicht, weshalb die Arbeiten unterbrochen und erst 1376 wieder aufgenommen wurden. Im Jahre 1460 wurde der neue, von Antonio Federighi entworfene Fries hinzugefügt.

Der Turm bekam den Namen „Mangia" nach dem Magistratsdiener, der zuerst auf ihm mit einem Hammer die Stunden schlug. Später erhielt ein Automat, der dies besorgte, den gleichen Namen und schliesslich der ganze Turm.

Ein ganz eigenartiges Gepräge verleihen Siena heutzutage noch seine Paläste; im XIII. und XIV. Jahrhundert erbaut, sind sie fast durchwegs gotisch. Düster wie wahrhafte Burgen, ohne stolze Portale, zumeist ohne Fenster im Erdgeschoss, entzücken sie doch das Auge durch ihr Ebenmass, die Gliederung der Fassaden

[1]) Näheres über den Bau des Rathauses bei I. Donati: Il Palazzo del Comune di Siena in dem Buche „Arte Antica Senese." Siena 1904.

und die herrlichen Fenster des ersten und zweiten Stockwerkes[1]), die durch kleine zierliche Säulen, „colonelli“, in zwei oder drei Teile geteilt sind. Trotzdem in den Parteikämpfen die Paläste von den siegreichen Gegnern zumeist zerstört wurden, haben sich noch viele erhalten; nur die Verteidigungstürme fehlen. Einzig der Palazzo Saracini hat einen Teil jenes denkwürdigen Turmes bewahrt, von dem aus der städtische Tambour Cereto Ceccolini dem Volke Nachrichten über den Verlauf der Schlacht bei Montaperti verkündete.

Der älteste Palast scheint der der Tolomei zu sein, zwar nicht grossartig angelegt, aber würdevoll und gediegen gebaut. Wenige Privathäuser der Welt können sich einer ähnlichen Aufschrift rühmen: „Jacob Ptolemaeus hat diesen Bau um das Jahr 1200 errichten lassen. Infolge späterer Unruhen — civilium dissentionum injuria — mehrfach beschädigt, ist er 1272 restauriert und 1585 renoviert worden.“ Siebenhundert Jahre lang bewohnt dieses Haus eine und dieselbe Familie.

Dem Palaste gegenüber steht der alte Sitz der Salimbeni, der geschworenen Feinde des Tolomeischen Geschlechts. — Nahezu in jeder Gasse gibt es uralte Häuser voll düsteren Zaubers: so der Palazzo Sansedoni, einer der ältesten, mit Ueberresten seines einst hohen Turmes; der Palazzo d'Elci Pannochieschi — beide auf dem Rathausplatze; der Palazzo Buonsignori in der Via S. Pietro, ein sehr schönes Bauwerk; der Palazzo Marsili an der Via della Città; der Palazzo Grottanelli, ehemals Sitz des capitano della guerra — alles Perlen sienesischer Baukunst.

Die Menge privater und öffentlicher Bauten, die im XIII. und XIV. Jahrhundert aufgeführt wurden, brachte es mit sich, dass eine Reihe sehr tüchtiger Baumeister herangebildet wurde, welche, durch ganz Italien zerstreut, den Stil der Sienesen überallhin trugen, nach Orvieto, Rom und Neapel. Besonders zeichnet sich unter ihnen Giovanni di Stefano aus, einer der Erbauer des Domes von Orvieto, ja einer der Architekten, die die Basilica im Lateran gebaut haben. Auch die Gestalt des Lucca di Giovanni, des Lehrers Quercias, taucht aus dem Halbdunkel auf. Er hat längere Zeit hindurch den Bau des Duomo in Orvieto geleitet und auch am Pisaner Campo santo gearbeitet.

---

[1]) Mit Rücksicht auf den gotischen Stil des Rathauses fasste die Signoria im Jahre 1297 den Beschluss, dass auf der Piazza del Campo nur Paläste mit gotischen Fenstern gebaut werden dürfen.



Phot. Alinari.

Palazzo Tolomei in Siena.

Nicht minder hat sich Giovanni di Cecco ein glänzendes Andenken bei den Sienesen gesichert, denn er gilt hauptsächlich als Erbauer der Capella del Voto. Endlich erfreute sich auch noch Michele Ser Memmo grosser Berühmtheit; allgemein war er unter dem Namen „artista universale" bekannt und es gab kein Gebiet in dem weiten Reiche der Kunst, auf dem er nicht erfahren gewesen wäre.

II.

Als Niccolò Pisano nach Siena kam, um an seiner berühmten Kanzel zu arbeiten, zählte man dort sechsundzwanzig Bildhauer, die eigene Werkstätten besassen. Freilich waren dies keine eigentlichen Künstler, sondern nur Steinmetze, maestri di pietra, die Bausteine bearbeiteten und Kirchenornamente sowie Grabmäler von geringem Werte meisselten. Sie bildeten eine ziemlich bedeutende Innung mit eigenen Statuten, worin genau vorgeschrieben war, was die Gesellen alles zu lernen hatten. Siena hatte in der Bau- und Bildhauertechnik die lombardische oder vielmehr komaskische Erbschaft angetreten. Denn in der Longobardenzeit waren in der Stadt und ihrer Umgebung zahlreiche Kirchen erbaut worden. Eine der hervorragendsten ist Santa Mintiola di Torri mit Bildhauerarbeiten, welche Eva, die Vertreibung aus dem Paradiese und die Ermordung Abels darstellen. Ueberdies enthielt dieselbe Kirche noch interessante Kapitäle mit Vögeln, Löwen und allerlei phantastischem Getier. Aehnliche Werke der ornamentalen Plastik aus derselben Zeit haben sich ferner in San Giovanni d'Asso erhalten. Alle verraten die Hand komaskischer Meister, sind kühn entworfen und zeigen eine gewisse Vorliebe für Motive nach der Natur.

Aus dieser Zeit — lange vor Pisano — verdient als besonders originell ein Flachrelief hervorgehoben zu werden, das sich in der sienesischen Kathedrale, und zwar in der Kapelle des heil. Ansano befindet und die Verkündigung, die Geburt Christi sowie die heil. drei Könige behandelt. Auch diese Arbeit ist in der Manier der Komasken gehalten, nur lassen die kurzen, untersetzten Gestalten altetruskische Vorbilder vermuten.

Mit den Pisanern — namentlich Giovanni Pisano — hatte, wie bereits erwähnt, die italienische Plastik den Schwerpunkt ihrer Entwickelung von Pisa nach Siena verlegt. Sie riefen daselbst

durch ihre Arbeiten eine Bildhauerschule hervor, welche Siena gegen Ende des XIII. und zu Beginn des XIV. Jahrhunderts auf der ganzen Halbinsel die Vorherrschaft auf diesem Gebiete sicherte.

Die Ausschmückung der Kathedrale nahm viele tüchtige Künstler in Anspruch, deren Zahl sich mit der Zeit derart vermehrt hatte, dass sie in der Vaterstadt keine genügende Beschäftigung mehr fanden. Doch erhielten sie eine solche bei dem ausgezeichneten Rufe, der ihnen vorausging, sehr bald in den benachbarten Städten, wo ihnen namentlich die Ausführung von Grabmälern übertragen wurde.

Florenz, damals noch ein durchaus demokratisches Gemeinwesen mit den einfachsten Sitten der Vorfahren, huldigte noch nicht dem Brauche, seine grossen Männer durch reiche Denkmäler zu ehren, wie dies in Mailand, Verona oder Neapel der Fall war, wo despotische Dynastien herrschten. Von diesen Geschlechtern, so von den Scaliger, Visconti und Anjou, besitzen wir aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts prächtige Grabmäler, während das Pantheon zu Florenz einer späteren Zeit angehört und erst Andrea Pisano hier mit seiner berühmten Tür des Baptisteriums im Jahre 1330 das glänzende Zeitalter der Bildhauerkunst inauguriert.

Wer daher in den ersten Jahrzehnten in Toskana ein Denkmal errichten wollte, musste sich nach Siena wenden.

Die sienesischen Bildhauer schufen auch gewisse künstlerische Modelle für Grabmäler, die sich lange Zeit erhalten haben. Die Zeichnung ist nahezu bei allen dieselbe: es handelt sich dabei um einen Sarkophag, der mit Konsolen versehen ist und an der Mauer der Kirche lehnt. Gewöhnlich ruht der Verstorbene auf dem Sarkophag, dessen unterer Teil mit Basreliefs verziert ist. Sowohl in der Auffassung des Verstorbenen als auch in den Basreliefs gibt sich eine sehr realistische Absicht kund.

Den Künstlern kam es dabei vor allen Dingen darauf an, die Persönlichkeit des Verstorbenen in Marmor zu verewigen. Sie zeigen uns dieselbe in ihrer gewohnten Umgebung, in ihrer Alltagsbeschäftigung, mit einem Worte: die Basreliefs sollen die Lebensgeschichte des Toten erzählen. Dies bedeutet in der Entwicklung der Bildhauerkunst einen überaus wichtigen Schritt nach vorwärts, der die Phantasie mächtig anregte; denn damit wurden die althergebrachten Bahnen verlassen. Die Künstler gingen nunmehr ihre eigenen Wege und hielten sich nicht mehr ausschliesslich an Motive aus der Bibel und den Kanones, wie sie der kirchlichen Ueberlieferung entsprachen.

Diese Verdienste der Sieneser Bildhauer werden in der Regel nicht nach Gebühr gewürdigt, obgleich sie gerade darin für die anderen italienischen Bildhauerschulen die Lehrmeister geworden sind.

In Massa di Maremma befindet sich über dem Hauptaltar eine Urne mit den Ueberresten des heil. Carbonus, eines dortigen Bischofs. Die Urne ist mit fünf Basreliefs geschmückt, welche den Heiligen darstellen, wie er die päpstlichen Gesandten empfängt, wie er die Milch von einem Reh trinkt, das aus dem Walde hervortritt, ferner wie er Kranke heilt und in Gegenwart des Papstes die Messe liest. In der Art und Weise, wie diese Episoden aus dem Leben des Heiligen wiedergegeben sind, offenbart sich sehr viel Beobachtungsgabe und Selbständigkeit. Giovanni Pisano hatte eben die sienesischen Bildhauer gelehrt, aus der Natur zu schöpfen und auf eigenen Füssen zu stehen. Ueber dem Sarkophag sind noch zwölf vortrefflich modellierte Statuetten angebracht. Die ganze Arbeit ist ein Werk des Bildhauers Goro di Gregorio, desselben, der an der Herstellung der Domfassade und auch an den Befestigungswerken von Siena mitgeholfen hat.

Noch berühmter wie Goro scheint Rama di Paganello gewesen zu sein. Leider besitzen wir aber kein Werk, das ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden könnte. Nur so viel ist bekannt, dass er ein sehr roher Mensch war; denn er schlug nicht bloss seine Frau, sondern soll sie sogar erschlagen haben. Für seinen Ruhm spricht aber der Umstand, dass er begnadigt und sein Verbrechen vergessen wurde. Der Gnadenakt nennt ihn einen der ausgezeichnetsten Künstler, die je gelebt haben.

Für die Geschichte der damaligen sienesischen Bildhauerei war der Brand der Franciscanerkirche im Jahre 1655 ein unersetzlicher Verlust; in ihr befanden sich die schönsten Grabmäler der reichen Familien, die sämtlich ein Raub der Flammen wurden. Dadurch wird zu Beginn des XIV. Jahrhunderts der Faden der Kunstentwicklung in Siena selbst scheinbar zerrissen. Um ihn wieder anzuknüpfen und die durch das Feuer entstandene Lücke auszufüllen, müssen wir daher die in anderen Städten zerstreuten Werke damaliger Sieneser Meister zusammensuchen.

So finden wir ausserhalb Siena zahlreiche Werke Tinos di Camaino (1298 bis 1338), der wohl unter den Sieneser Bildhauern jener Zeit, die der Schule Giovanni Pisanos angehörten, der bedeutendste ist. Auch er war, wie so viele andere, und zwar durch

volle achtunddreissig Jahre (von 1300—1338) am Dombau beschäftigt und übernahm gleichzeitig Aufträge nach auswärts.

Am meisten bekannt ist sein Denkmal Kaiser Heinrichs VII. im Campo Santo zu Pisa (1315) und die berühmte Allegorie der Stadt Pisa, die man bisher Giovanni selbst zugeschrieben hatte. Das Denkmal, welches das Presbyterium des Domes schmückte, hat viel von seiner einstigen Pracht eingebüsst.

Der frühe Tod des jungen Kaisers, der auf der Reise nach Rom starb (1313), versetzte ganz Italien in tiefe Tauer; denn gerade von seinem Eingreifen erwartete man die Unterdrückung der Parteikämpfe, die das Vaterland zerrissen, und eine Beruhigung der Gemüter. Namentlich Dante hatte alle seine Hoffnung auf den von Norden heranziehenden Kaiser gesetzt. Um so grösser war der Schmerz über seinen Tod, den Cino da Pistoja in einem schönen, tiefempfundenen Gedichte beweinte.

Zwei Jahre nach des Kaisers Tod stand das Denkmal vollendet in der Kathedrale zu Pisa. Schon der Umstand, dass man dem Sieneser Meister die Ausführung des Grabmals anvertraut hatte, beweist zur Genüge, dass Tino damals für den ersten Bildhauer gehalten wurde.

Supino[1]) hat unlängst versucht, auf Grund von Zeichnungen eines anderen Grabmales desselben Künstlers in Santa Maria Novella sowie unter Berufung auf das schöne Denkmal der ungarischen Königin in Donna Regina zu Neapel eine Beschreibung des Sarkophages, wie er wohl ursprünglich ausgesehen haben mag, zu geben.

Danach muss es sich um ein grossartiges Kunstwerk gehandelt haben, dem unter anderem Gruppen angehörten, die heute im Museo Civico zu Pisa gesammelt sind, sowie Statuen, welche das Grabmal des Erzbischofs Ricci im Camposanto schmücken. Unter den Gruppen war die berühmteste „La Pisa“. Diese stellt eine Frau mit einer Königskrone auf dem Haupte dar und zwei Kindern in den Armen; sie steht auf einer Säule, welche von vier allegorischen Figuren gehalten wird.

Das Denkmal in seiner heutigen Gestalt ist nur ein Teil der früheren Grösse. Der junge Kaiser ruht auf einem Marmorunterbau, in den die nebeneinanderstehenden Apostel gemeisselt sind. Am Kopf- und Fussende des Sarkophages hat man zwei Heiligen-

[1]) Archivio storico dell arte 1895.



Phot. Alinari.

Tino da Camaino. Sarkophag von dem Grabmal Heinrichs VII., Camposanto in Pisa.

figuren untergebracht, die offenbar am ursprünglichen Grabmal an anderer Stelle gestanden sind.

An diesen durch und durch sienesischen Arbeiten ist seit Giovanni Pisanos Zeiten ein ungeheurer Fortschritt wahrzunehmen. Vor allem beherrscht Tino technisch schon vollkommen die Wiedergabe des Menschen „en ronde bosse", und was noch mehr besagen will, er hat jene Unruhe abgestreift und vermeidet die krampfhaft verzerrte Ausdrucksform der Gefühle, welche den Werken Pisanos eigen ist. Dafür spricht aus seinen Gestalten Ebenmass, Ruhe und Anmut. Siena hatte eine Bildhauerschule herangebildet, deren Geist dem ihrer Malerei ebenbürtig zur Seite stand.

Zu den bedeutendsten Arbeiten Tinos gehören auch die Denkmäler des Bischofs Antonio d'Orso in der Florentiner Kathedrale, der sitzend dargestellt ist (1322), und des Bischofs Felix Alliotti in Santa Maria Novella aus derselben Zeit. — Marcel Reymond[1]) schreibt ihm überdies eines der interessantesten Grabmäler des XIII. Jahrhunderts zu, das der Familie Boroncelli in Florenz. Schon die Tatsache, dass man zu Florenz dem Sieneser Meister die Ausführung so vieler Kunstwerke übertrug, ist der schlagendste Beweis dafür, dass ihm keiner der dortigen Bildhauer auch nur annähernd gleichkam, wie denn sein Ruhm über die ganze Halbinsel verbreitet war.

In den letzten Jahren seines Lebens arbeitete Tino für den Hof der Anjou in Neapel, wo er unter den Künstlern tonangebend wurde.

Uebrigens war er nicht der erste sienesische Bildhauer, der nach Neapel berufen wurde. Schon vorher hatte Bartolomeo da Capua, der grosse Protonotar des Königs Robert, beim Bau des herrlichen Palastes zu Neapel im Jahre 1314 Bildhauer und Mosaikarbeiter beschäftigt, die, wenn auch aus Orvieto gekommen, nahezu sämtlich Sienesen waren.

Die Sieneser Bildhauer genossen somit von jeher einen wohlbegründeten Ruf, zu dessen Hebung übrigens Tino nicht wenig beigetragen hat. Auf Grund von Urkunden aus dem Archiv in Neapel muss man sogar annehmen, dass dort seine Ansicht in Kunstangelegenheiten überhaupt massgebend war, und dass selbst Maler sich nach seinem Urteil richten mussten, da sie ihre Arbeiten „mit Wissen und Genehmigung des Meisters Tino de Senis" ausführten.

---

[1]) Gazette des beaux arts 1893. S. 330.

Tino war von Florenz nach Neapel gekommen. Er liess zunächst das geeignete Material aus Rom herbeischaffen; denn die Mauern und Ruinen der ewigen Stadt dienten damals als Marmorbrüche, wie für die Kathedrale von Orvieto, so auch für Neapel.

Sein erstes Werk auf neapolitanischem Boden scheint das Grabmal der am 18. Januar 1322 verstorbenen Katharina von Oesterreich, einer Gattin des Fürsten Karl von Calabrien, gewesen zu sein, welches sich jetzt in San Lorenzo Maggiore befindet.

Tinos Gehilfen waren der Neapolitaner Gallardo da Napoli und Francesco di Vico, ersterer für die Bildhauerarbeiten, letzterer für den architektonischen Teil.

Die Arbeiten Tinos fanden eine so grosse Anerkennung, dass er, als einige Monate nach dem Tode Katharinas von Oesterreich Maria von Ungarn, die Witwe Karls II., gestorben war, den Auftrag erhielt, jenes grosse Grabdenkmal in Santa Maria di Donna Regina zu errichten, welches mit zu den schönsten und besterhaltenen Schöpfungen des Meisters gehört. Er brauchte für die Ausführung dieses Werkes, das er im Jahre 1325 mit Hilfe seines Mitarbeiters Gallardo vollendete, nur wenige Monate Zeit und erhielt dafür die hohe Summe von 10 000 Lire ausbezahlt. Später arbeitete der Sieneser Künstler in Santa Chiara zu Neapel, wo er uns zwei Werke: die Grabmäler des Fürsten und der Fürstin von Calabrien hinterlassen hat. Beide wurden erst 1333 vollendet und gleichen, wenn sie auch in bescheideneren Verhältnissen gehalten sind, dem Mausoleum der Königin.

Ausserdem ist auch das kleine Denkmal in Lorenzo Maggiore — für das in kindlichem Alter verstorbene Töchterchen Karls von Calabrien aus seiner zweiten Ehe mit Maria von Valois — ein Werk aus seiner Hand. Endlich rühren höchstwahrscheinlich noch jene zwei Grabdenkmäler von ihm her, die sich bei den Dominikanern befinden: die von Filippo di Taranto und Giovanni di Duzarro, der ein Bruder König Roberts war.

Tino starb im Jahre 1337 zu Neapel, nachdem er hier zwölf Jahre zum Ruhme der Sieneser Kunst gewirkt hatte.

Noch zwei Sienesen, Agostino di Giovanni und Agnolo di Ventura, beide Schüler Giovanni Pisanos, die wir bereits bei Besprechung der Baukunst erwähnten, waren in den toskanischen Städten in der von Tino vorgezeichneten Richtung tätig. Von ihrem Talente besitzen wir ein glänzendes Zeugnis, und zwar von keinem geringeren als Giotto selbst. Als dieser auf dem Wege nach Neapel über Orvieto kam, hatte er Gelegenheit, die Arbeiten der



Phot. Alinari.

Gano. Grabmal des Kardinals Riccardo Petronio im Dom zu Siena.

beiden Sienesen an der dortigen Domfassade in Augenschein zu nehmen. Ueber diese Leistungen war er dermassen entzückt, dass er alle beide der Gemeinde Arezzo zur Ausführung des Grabmales für den Bischof Guido Tarleti empfahl. Dieser Guido — ein unruhiger Geist — war ein kriegerischer Kirchenfürst und hatte ein ganz merkwürdiges Schicksal.

Als Bischof und Herr von Arezzo auf Lebenszeit ernannt, geriet er mit dem Papst in Streit, verband sich mit Ludwig dem Bayer, kämpfte selbst in so mancher Schlacht und setzte dem Kaiser am 30. Mai 1327 im Dome zu Mailand eigenhändig die berühmte lombardische Krone aufs Haupt. Doch dieser nützte ihn bloss aus, um ihn dann im Stiche zu lassen, da er ihn im Verdachte geheimer Umtriebe mit Florenz hatte.

Der Bischof unterwarf sich daraufhin wieder dem Papste Johann XXII. und starb in Ruhe und Frieden auf dem Schlosse Montenero in den Maremmen.

Das Einzige, was die Erinnerung an ihn wachruft, ist jener Sarkophag in der Kathedrale zu Arezzo. Unter einem gotischen Baldachin ruht die Gestalt des Bischofs. Engel zeigen sie uns und halten die Vorhänge auseinander; darunter erzählen sechzehn Basreliefs das Leben des Verstorbenen. Sie stellen zum Teil kriegerische Szenen vor, unter anderen, wie der Bischof mit einem Fähnlein Ritter in Caprera einzieht, das sich ihm unterwerfen muss. Alle sind voll Leben und dramatischer Kraft, dabei manche Figuren besonders gut gelungen, so eine Frauengestalt, die mit der Geberde tiefen Schmerzes die Hand nach dem Verstorbenen ausstreckt, ebenso eine andere, die sich verzweifelnd das Haar ausrauft.

Agostino und Agnolo starben um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Sie waren keineswegs Brüder, wie das frühere Kunsthistoriker behauptet haben. Auch scheinen sie nur ein einziges Mal, und zwar zu Arezzo gemeinsam gearbeitet zu haben.

An Talent übertrifft wohl noch beide ihr Schüler Gano, ein grosser Realist.

Im Dome zu Siena hat sich ein prunkvolles Grabmonument des Kardinals Riccardo Petronio von ihm erhalten. Das Denkmal ruht, wie fast alle der sienesischen Schule, auf Konsolen. Auch fehlen Basreliefs nicht und jene Figuren, die den Vorhang über dem Toten auseinanderschlagen. Durchaus originell ist aber die Idee, die Komposition nach oben mit einer Art gotischer Kapelle abzuschliessen, in der drei Heiligenfiguren stehen. Dieser Zusatz

mag vielleicht nicht in den Rahmen des Ganzen passen, erhöht aber jedenfalls die malerische Wirkung.

Auch in der Kirche zu Casole, in der Umgegend von Siena, befinden sich zwei vortreffliche Grabmale Ganos: die der Bischöfe Tommaso di Andrea nnd Raniero Porino. Namentlich die Gestalt des letzteren überrascht durch ihre Naturwahrheit.

Gano kümmerte sich offenbar sehr wenig um die Ueberlieferungen in seiner Kunst. Er erstrebte Portraitähnlichkeit und die ist ihm vollständig gelungen. Porino ist eine köstliche Figur. Angetan mit einem Mantel, der über das enganschliessende Wams in schönem Faltenwurf herabfällt, hält er in der rechten Hand ein Buch, während die Linke den Mantel aufhebt. Das Barett auf dem Haupt, das Schwert an der Seite, kühn in der Haltung, in Rat und Tat ein Verfechter des Ghibellinismus: so erscheint uns dieser Parteigänger Heinrichs XII. Das Denkmal ist unstreitig eines der interessantesten aus jener Zeit.

Dazu in einem gewissen Gegensatze steht der zweite Sarkophag mit den ruhigen Zügen Tommasos di Andrea, des im Jahre 1303 verstorbenen Bischofs von Pistoja und Kommissars des Papstes Nicolaus' IV. für Toscana. Würdevoll, mit auf der Brust zusammengefalteten Händen ruht hier der Bischof, der offenbar nicht zu den kriegerisch gesinnten Kirchenfürsten gehörte. Engel halten einen Vorhang.

Von dem ganz ungewöhnlichen Talente Ganos zeugt auch folgender Vorfall. In der Kirche della Serre hatte er für Hugo Cansoronti — eine sonst unbekannte Persönlichkeit — ein Denkmal mit dessen Statue angefertigt. Diese Statue musste nun im Jahre 1346 entfernt werden; denn das Volk war von ihrer aussergewöhnlichen Schönheit so eingenommen, dass es vor derselben seine Andacht verrichtete und durchaus glaubte, einen Heiligen vor sich zu haben.

Zu erwähnen wären noch die sogenannten Professorendenkmäler, an denen namentlich die Universitätsstadt Bologna überaus reich ist. Auch diese Denkmäler betrachten es als ihre Aufgabe, uns das Leben des Verstorbenen zu schildern. Meistens erhebt sich auf dem Sarkophag eine würdevolle ernste Gestalt inmitten der Zuhörer, die dem Unterrichte lauschen und unter denen gewöhnlich viele Mönche vertreten sind. Sie sind insbesondere deshalb interessant, weil sie uns eine richtige Vorstellung von dem Aussehen und der Tracht der Studenten geben.

Auch diese Denkmäler scheinen sienesischen Ursprungs zu



Phot. Alinari.

Cellino di Nese. Relief vom Grabmal des Cina de'Sinibaldi im Dom zu Pistoja.

sein. Das älteste steht in der Kathedrale zu Pistoja. Die Arbeit rührt von dem Sieneser Bildhauer Cellino di Nese, einem Freunde Dantes, her und wurde im Jahre 1337 ausgeführt, um den berühmten Dichter und Rechtsgelehrten Cino di Sinibaldi, von dem schon früher die Rede war, zu ehren. Das Denkmal fusst nach sienesischer Art auf Konsolen. Ziemlich unbedeutend und wenig erfinderisch im architektonischen Aufbau, besteht seine Leistung vornehmlich in der getreuen Wiedergabe der dargestellten Personen.

Der Künstler behandelt in zwei Flachreliefs dasselbe Thema.

Das obere zeigt uns Cino unter einem hohen Baldachine sitzend. In der linken Hand hält er eine Handschrift, während er die Rechte gegen die Zuhörer ausstreckt, von denen je drei auf jeder Seite stehen. Unter diesen scheint sich ein Mönch und ein junges Frauenzimmer zu befinden. Den Professor erkennt man auf den ersten Blick, nicht bloss an seiner Grösse, sondern überhaupt an seinem ganzen Wesen. Er ist bis über die Ohren in seinen Gegenstand vertieft und augenscheinlich mit sich selbst sehr zufrieden.

Der gleiche Vorgang spielt sich auf den unteren Skulpturen ab, nur dass der Professor, welcher hier auf einem Lehrstuhl Platz genommen hat, die linke Seite der Marmorplatte einnimmt und seine Schüler — neun an der Zahl — auf Bänken vor ihm sitzen.

Cellino wohnte eine Zeitlang in Florenz, wo er mit Verbannung bestraft wurde. Auch in Pisa war er tätig, und zwar in den Jahren 1349—1375. Er führte daselbst das Grabmal Ligo Ammanatis in der Kapelle gleichen Namens aus. Ebenso soll das gotische Ciborium über dem Haupteingange zum Campo santo — mit der Madonna, umgeben von Heiligen und dem vor ihr knieenden Stifter Pietro Gambacorti — seine Arbeit sein.

Ein weiteres Professorendenkmal, das des gelehrten Niccolò Arringheri, befindet sich in der Universität von Siena. Es stammt aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts (1374) und zeigt uns den Verstorbenen in liegender Stellung, während ein Basrelief seine Vorlesung zur Darstellung bringt. Zu Füssen des Professors steht eine kleine Statue, „die in Schmerz versunkene Wissenschaft".

III.

In der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts fand die Sieneser Bildhauerkunst anlässlich des Baues der prachtvollen Kathedrale zu Orvieto Gelegenheit, sich voll zu entfalten.

Den Bau leitete, wie wir bereits wissen, in den Jahren 1310 bis 1330 der sienesische Architekt und Bildhauer Lorenzo Maitani. Maitani gehörte zu jenen ausgezeichneten Künstlern, die ihre Ausbildung den Arbeiten am Dome von Siena zu verdanken hatten.

Der erste Entwurf der Kathedrale war verfehlt und wurde von der Bauleitung nicht genehmigt. Man berief daher Maitani, der die Zeichnungen umänderte und dem Bau jene vollendete künstlerische Einheit gab, die wir noch heute an ihm bewundern.

Die herrliche Fassade ist eine Schöpfung seines Geistes.

Maitani blieb bis zu seinem Tode in Orvieto. Er selbst arbeitete in Marmor und Bronze. Nach ihm suchten seine Söhne als Architekten und wahrscheinlich auch als Bildhauer das begonnene Werk im Sinne ihres Vaters der Vollendung näher zu bringen.

Die Basreliefs an der Fassade des Domes zu Orvieto sind überhaupt die umfangreichste plastische Arbeit, welche die Italiener hervorgebracht haben; denn sie bedecken einen Flächenraum von 112 Quadratmetern.

In letzter Zeit waren sie Gegenstand widerstreitender Ansichten. Burckhardt und Bode, wie die Mehrzahl der älteren Kunsthistoriker, die sich mit der Kathedrale zu Orvieto befassten, schreiben sie Sieneser Bildhauern zu. Sie berufen sich dabei nicht bloss auf den diesen Arbeiten eigenen Charakter und andere Merkmale, die auf sienesische Künstler schliessen lassen, sondern insbesondere auf das Zeugnis des Aeneas Sylvius.

Dieser Behauptung widersprach der berühmte Kenner der Florentiner Bildhauerkunst, Marcel Reymond, der dieses Werk zum Teil auf die Florentiner, zum Teil auf die Pisaner Schule zurückführt. Er weist — was übrigens auch schon andere vor ihm wahrgenommen haben — in der Auffassung und Ausführung dieser Reliefs zwei von einander abweichende Typen nach. Dabei scheint ihm weder der eine noch der andere Typus spezifisch sienesische Kennzeichen an sich zu tragen.

An und für sich kann jedoch die Verschiedenheit in der Ausführung noch keineswegs als Beweis gelten, dass tatsächlich der eine Teil der Basreliefs von Florentiner und der andere von Pisaner Meistern gefertigt wurde.

Vielmehr lässt sich aus dem Umstande, dass die Arbeiten zweierlei Ursprung verraten, zunächst nur folgern, dass die Bildhauerarbeiten von ungleich veranlagten, mehr und minder begabten Künstern herrühren. Zudem nahm das Werk längere Zeit

in Anspruch, was naturgemäss sowohl den Stil als auch die Art und Weise der Ausführung beeinflussen musste.

Dass aber Maitani das Verdienst gebührte, die Idee der Fassade erfunden zu haben und dass er an derselben längere Zeit persönlich mitgearbeitet hat, unterliegt keinem Zweifel, wie es andererseits ebenso unwahrscheinlich klingt, dass er als Sienese seine Landsleute nicht bevorzugt haben sollte.

Die Beweisführung Reymonds beruht auch nicht auf geschichtlichen Tatsachen, sondern stützt sich lediglich auf ästhetische Eindrücke. Diese bieten aber der objektiven Forschung nur eine sehr schwankende Unterlage.

Bestände inbetreff der Bildhauerarbeiten am Dome zu Orvieto keine feste Ueberlieferung und hätten wir nicht die Gewissheit, dass dort zahlreiche sienesische Bildhauer tätig waren, so bliebe uns allerdings nichts anderes übrig, als unser Urteil auf Grund stilistischer Unterscheidungsmerkmale abzugeben. Da aber zahlreiche Tatsachen aus der Vergangenheit Burckhardts Ansicht durchaus bestätigen, so liegt nicht die mindeste Ursache vor, von dieser Anschauung abzugehen und eine neue Hypothese aufzustellen.

Damit soll aber nicht gesagt sein, dass sich unter den zahlreichen Bildhauern in Orvieto keine Florentiner befunden hätten Immerhin geben wir unverhohlen unsere Meinung dahin ab, dass jene Arbeiten in der Erfindung sienesischen Ursprungs sind, vorwiegend sienesischen Künstlern ihre Entstehung verdanken und alle charakteristischen Merkmale sienesischer Kunst an sich tragen. Zwar leitete Andrea Pisano vom Jahre 1347 an kurze Zeit den Dombau zu Orvieto, aber erstens waren die Bildhauerarbeiten der Fassade damals schon vollendet und der Florentiner Meister konnte sie daher gar nicht mehr umgestalten, zweitens aber hätte er dazu umsoweniger Veranlassung gehabt, als Maitani und seine Gehilfen sich zur vollsten Zufriedenheit der Gemeinde ihrer Aufgabe gewachsen gezeigt hatten.

Noch viel weniger konnte Andrea Orcagna die Ausführung der Bildhauerarbeit an der Fassade beeinflussen, da er noch später, erst im Jahre 1358, zum Capo maestro in Orvieto ernannt wurde, dieses Amt auch bis 1362 inne hatte, dabei aber grösstenteils in Florenz beschäftigt war und sich in Orvieto nur ausnahmsweise aufhielt. Ausserdem wurde damals hauptsächlich am Fenster und an den Mosaiken der Fassade gearbeitet, die nicht ganz nach Wunsch ausgefallen war, weil man das Glaswerk ohne die nötige Sorgfalt ineinander gefügt und die städtische Kommission, welche

das Mosaik prüfen sollte, deshalb die Besorgnis ausgesprochen hatte, das Werk könnte vorzeitig zu Grunde gehen.

Betrachten wir nunmehr die Fassade selbst.

Die Darstellungen auf den vier Pfeilern, welche die Portale der Kathedrale einfassen, sind eigentlich ebensoviele Epopöen aus der heiligen Schrift. Beginnend mit Szenen aus der Genesis folgen der Reihe nach: Illustrationen zum Buche der Propheten, das Leben Christi und zuletzt das jüngste Gericht.

An jedem Pfeiler wächst in der Gestalt eines aufwärts strebenden Baumes eine sich weit verzweigende Arabeske empor. Auf den einzelnen Feldern, welche zwischen dem symmetrisch eingeteilten Geäste entstanden sind, haben nun die verschiedenen biblischen Szenen Platz gefunden. Der ganzen Idee liegt offenbar eine Zeichnung des Stammbaumes Davids zu Grunde. Die Ausführung an den beiden Mittelpfeilern stimmt sogar ganz genau mit der herrschenden Ueberlieferung überein, denn am zweiten Pfeiler wächst der Baum aus dem liegenden Abraham und am dritten aus Jesse hervor.

Fast die gleiche Anordnung haben die Künstler auch an den beiden äusseren Pfeilern befolgt, welche die Genesis und das jüngste Gericht enthalten. Indes haben die Bäume hier keine genealogische Bedeutung und wurzeln direkt im Boden.

Neben Bibelszenen sind zwischen den Zweigen auch noch zahlreiche Engel und andere Figuren angebracht, ähnlich wie an den Arabesken älterer Miniaturen. Ueberhaupt entspricht die ganze Ornamentik genau der Art und Weise, wie sie bei Miniaturmalern im Brauche war.

Am schönsten in der Komposition sind unstreitig die plastischen Darstellungen aus der Genesis. Hier entwickelt der Künstler einen Reichtum an Phantasie, hier offenbart sich eine Fülle und Kühnheit von Gedanken, die — wie bei der Darstellung des Schöpfungsgeheimnisses — selbst vor den schwierigsten Aufgaben seiner Kunst nicht zurückschrecken. So wenn er Gottes Machtwort „Es werde Licht“ plastisch vorführen will; so bei der Scheidung des Festlandes von dem Wasser; so bei der Erschaffung der Tier- und Pflanzenwelt.

Die Perle des ganzen Werkes ist aber die Erschaffung Evas, ein Bild von garnicht wiederzugebender Anmut. Im Hintergrunde einer Landschaft, die durch Bäume markiert wird, ist Adam eingeschlafen; unterdessen weckt Gott die wie in einen Traum versunkene Eva durch Berührung mit der Hand. Zwei in der



Phot. Alinari.

»Erschaffung Evas.« Von der Fassade des Doms zu Orvieto.

Luft frei schwebende Engel schauen mit frommem Staunen dieser Erschaffungsidylle unserer gemeinsamen Stammesmutter zu. Diese Engel sind so leicht und luftig gezeichnet, dass selbst ähnliche Lichtgestalten der späteren florentinischen Schule sie darin nicht übertreffen konnten.

Die Eva von Orvieto und die um so viel spätere Eva Sodomas sind die schönsten nackten Frauengestalten, welche die sienesische Kunst hervorgebracht hat. Namentlich die erstere ist so keusch und rein, so umflossen vom Zauber der Unschuld wie eine Blume, die ihren Kelch den Strahlen der Morgensonne öffnet.

Sehr dramatisch hat der Künstler Kains Brudermord aufgefasst. Kain, stark wie ein Herkules, mit wuchtiger Keule in der Hand, ist auch anatomisch so gut ausgefallen, wie bis dahin keine Gestalt der Sieneser noch der Pisaner Schule.

Das Bildwerk des dritten Pfeilers, welches die Prophetengeschichte behandelt, ist in Bezug auf künstlerisches Schaffen wohl der schwächste Teil des Ganzen. Abgesehen von vielen Unklarheiten zeigen sich auch in der Ausführung verschiedene Mängel. Dafür stehen die auf dem dritten Pfeiler dargestellten Szenen wieder auf voller Höhe. Dahin gehören namentlich die weiblichen Figuren in der „Heimsuchung Mariä", die, was Zeichnung und Adel in der Haltung anbelangt, vortrefflich gelungen sind. Das Gleiche gilt von der darüber befindlichen Gruppe der heiligen drei Könige, der auch ein grosser künstlerischer Wert nicht abzusprechen ist.

Der vierte Pfeiler endlich, dessen einzigen Vorwurf das jüngste Gericht bildet, bringt Szenen und Gestalten, die sich in der Wiedergabe ebensosehr durch Naturwahrheit wie dramatische Kraft des Ausdrucks auszeichnen.

Die Kunst des XIII. Jahrhunderts hielt die Behandlung dieses Themas für ihre höchste Aufgabe. Niccolò und Giovanni Pisano veranschaulichen jenes Drama der Menschheit nicht weniger als viermal auf ihren Kanzeln, obgleich die breite Handlung sich in den engen Rahmen, der hier zu Gebote stand, nur mit Mühe einzwängen liess. In Orvieto verfügte der Künstler über genügenden Raum, um seine Gedanken voll zu entwickeln, und wenn auch der obere Teil, wo Gott tront, nicht ganz der Grösse der Aufgabe entspricht, so gehört dafür die Auferweckung der Toten zu den besten Arbeiten damaliger Bildhauerkunst. Die Schwierigkeiten bei der Wiedergabe des nackten Körpers, womit die Künstler

früher zu kämpfen hatten, können hier bereits als überwunden gelten.

Lassen wir nun zum Schluss diese Riesenfassade mit allem, was sie enthält, als Ganzes auf uns wirken, so müssen wir dennoch eingestehen, dass der Gesamteindruck trotz wundervoller Einzelheiten, trotz der Fülle und Mannigfaltigkeit der Gedanken und der dabei zutage getretenen ungewöhnlichen Phantasie der ausführenden Künstler nicht ganz zu befriedigen vermag.

Wählen wir nämlich in der Entfernung einen Standpunkt, weit genug, um die ganze Fassade zu überblicken, so werden wir finden, dass die Einzelheiten verloren gehen und nur das Bild einer noch dazu ziemlich verworrenen Ornamentik zurückbleibt, die niemals bei einem Bau dazu beitragen kann, die architektonische Schönheit zu heben. Denken wir uns nun noch die oberhalb der Bildhauerarbeit sich ausbreitenden, gleichfalls der Ausschmückung dienenden Mosaiken hinzu, so bleibt von der ganzen Verschönerung der Fassade nichts weiter übrig als ein rein malerischer Effekt, wobei die architektonischen Linien unter der Tendenz ein wenig leiden.

Wollte sich jemand der Mühe unterziehen und diese Reliefs in Farben auf Papier übertragen, so käme in Stil und Ausführung eine echte Miniaturmalerei heraus, wie sie nicht schöner in einer Handschrift des XIII. oder XIV. Jahrhunderts gefunden werden könnte. Man braucht nur eine jener prachtvollen „bibles historiées“, wie sie sich vielfach in grossen Bibliotheken erhalten haben, aufzuschlagen und man wird fast versucht sein zu glauben, dass man die Modelle für die orvietanische Bildhauerarbeit vor sich hat. In der Tat sind jene von einer stilisierten Pflanzenwelt — von der allerlei Putti und Tiere herabhängen — umwundenen Medaillons, welche den plastischen Pfeilerschmuck der Kathedrale ausmachen, eigentlich nichts weiter als vergrösserte Miniaturen, nur mit dem einzigen Unterschiede, dass an der Fassade die Ornamentik in Marmor ausgeführt ist.

Es geht aber keineswegs an, dieselben Grundsätze, wie sie in Stil und Zeichnung bei Miniaturen üblich sind, ohne weiteres bei der Ausschmückung einer so riesigen Fassade wie der zu Orvieto anzuwenden. Wenn man diese Art von Ornamentik an der Sieneser Kathedrale vermisst, so gereicht ihr das nur zum Vorteil.

Wie dem auch sei, in jedem Falle ist der Einfluss, den die damals schon in voller Blüte stehende sienesische Malerei durch

ihre bestrickende Schönheit, wie auf die Bildhauerei im allgemeinen so auch auf jene Skulpturen zu Orvieto ausübte, unverkennbar.

Werke, wie Duccios Ankona oder die Fresken Simone Martinis, ferner Bücher mit Miniaturen, wie sie damals in Mengen zu Siena angefertigt wurden, wirkten zusammen und verliehen der grössten Bildhauerarbeit der sienesischen Schule einen ausgesprochen malerischen, dem Wesen der Plastik widerstrebenden Charakter. Insofern kann man auch mit vollem Rechte behaupten, dass die sienesische Malerei bis zu einem gewissen Grade nur ungünstig die damalige Bildhauerei beeinflusste, deren umfangreichstes Werk aus jener Zeit gerade das Monumentale vermissen lässt, was mit den Hauptvorzug der Plastik bildet.

Während die französische Bildhauerkunst von allem Anfang an in weit höherem Masse als die italienische den monumentalen Stil pflegte, kehrte diese erst mit Quercia und den späteren Florentiner Meistern auf das ihr ureigene Gebiet zurück.

Der Verfall der sienesischen Bildhauerkunst in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts ist auf politische Ursachen zurückzuführen und steht im engsten Zusammenhange mit inneren Parteikämpfen, welche die Auflösung jeder gesellschaftlichen Ordnung im Gefolge hatten. Der härteste Schlag, der sie unmittelbar traf, war die im Jahre 1368 erfolgte Verbannung von viertausend Bürgern, unter denen sich viele Künstler befanden.

Liess sich somit der Verfall der sienesischen Bildhauerkunst nicht länger aufhalten, so fiel sie andererseits doch in Ehren. Beweis dessen: die prächtige Fassade des Domes zu Orvieto, ein Vermächtnis, wie es glänzender noch keine Künstlerschule der Nachwelt hinterlassen hat.

Das Ende der sienesischen Bildhauerkunst war indes damit noch nicht besiegelt, denn hundert Jahre später sollte sie in den genialen Werken Quercias ihre Wiedergeburt feiern.

Siebenter Abschnitt.

Die sienesische Malerei
im XIII. und der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts.

I.

Für die christliche Malerei schienen alle Bedingungen vorhanden zu sein, um ihr die Weltherrschaft zu sichern, zumal die Anfänge dieser grossen Religion hervorstechende Merkmale der Schönheit an sich trugen. Die Kunst bedarf zu ihrer Entstehung, Entwicklung und Blüte der Liebe, des Frohsinns und des Glaubens an die Zukunft. Das Christentum brachte ihr Liebe, Freiheit, werktätigen Glauben und Hoffnung. Jede Tätigkeit, jedes Ereignis im Leben Christi und der Apostel war voll malerischer Züge. Und fürwahr, nur eine erst durch das wirklich Schöne lebendig gewordene Idee ist imstande, Herz und Geist ganzer Völker zu erobern.

Die christliche Malerei entstand ferner auf den Trümmern einer Kultur, welche die Kunst zur höchsten Machtentfaltung gebracht hatte. Ihrer harrte das Erbe des gesamten technischen Könnens, die Jahrhunderte alte Erfahrung der Griechen und Römer. Das arme verfolgte Urchristentum bewegte sich auf geebnetem Pfade und nahm keinen Anstoss, seine Fresken nach heidnischem Muster zu malen. Es würde auch weiter die ererbte Kunst gepflegt haben, wenn es nicht durch verschieden gestaltete feindliche Einflüsse daran gehindert worden wäre. Drei Ursachen sind es hauptsächlich, welche für Jahrhunderte die natürliche Entwicklung der christlichen Malerei unterbunden hatten.

Vor allem die intensive Furcht, dass die Gesellschaft nicht wieder heidnisch würde, woraus die Vermeidung alles dessen, was die griechische und römische Kultur in Erinnerung bringen konnte,

zu erklären ist. Diese krankhafte Idee rief eine tolle Sucht hervor, alles zu zerstören, soweit es mit der heidnischen Kunst zusammenhing. Ihre Ausgeburt war der Starrsinn der Ikonoklasten, die in der klassischen Kunst und in jedem Zweige der Malerei, der ihr entstammte, einen Feind des Christentums erblickten.

Die Ikonoklasten, die sich in Konstantinopel erhoben hatten, machten dem Papsttum den Vorwurf, dass es durch den Schutz alter Plastiken und Bilder dem wiederkehrenden Heidentum die Tore öffne, dass der unsichtbare, über alles herrschende Gott vom Volke nicht mehr begriffen, sondern aufs neue die geschnitzten und gemalten Götzen verehrt würden. Je mehr diese Gemälde an die alte griechische Schönheit erinnerten und der Natur näher rückten, umso gefährlicher schienen sie; je mehr Talent dem Künster, der die griechischen Traditionen bewahrte, zu Gebote stand, umso grösseren Verfolgungen war er ausgesetzt. Weder Kirche noch Staat vermochten diesen furchtbaren, bildungsfeindlichen Strom zu dämmen, der wie ein verheerender Orkan über das ganze Gebiet der antiken Kultur hinbrauste und ihre wertvollsten Denkmäler zerstörte.

Um die Malerei überhaupt lebensfähig zu machen, musste man ihre Schönheit beseitigen, sie den überantworteten Vorbildern aus der Antike möglichst unähnlich, ja widerwärtig und hässlich gestalten. Christus durfte nicht dem Apollo und die Madonna nicht der Minerva ähnlich sein. Die orientalischen Kirchenväter behaupteten sogar, Christus sei hässlicher als je ein Mensch gewesen, denn um die Menschheit zu erlösen, habe er alle Sünden Adams und selbst dessen physischen Schönheitsmangel auf sich genommen.

Gleichzeitig mit den Forderungen der Ikonoklasten entwickelte sich auch noch eine andere, jede Schönheit zerstörende Anschauung, die Verachtung und Abtötung des menschlichen Körpers — die Askese. Diese antichristlichen Grundsätze, ein Ergebnis der Phantasie der entnervten, dekadenten asiatischen und afrikanischen Völker, wurden von byzantinischen und egyptischen Mönchen aufgegriffen, welche dieselben nahezu als Glaubensbekenntnis über den ganzen Osten verbreiteten. Diese Idee, die nach und nach zum vollständigen Nihilismus und zur Entstehung von Sekten führen musste, deren Ideal in einem Verbot der Fortpflanzung lag, musste gleichfalls jeglicher Kunst feind sein. Wie konnte sich die Malerei in einer Epoche entwickeln, in der man den menschlichen Körper als den grössten Feind des geistigen und

moralischen Wesens ansah, in der es als Höhepunkt eines tugendhaften Lebens galt, den Körper durch Hunger und Kasteiungen abzutöten, den Menschen zu einem lebensunfähigen, leichnamähnlichen Krüppel zu machen. Glaubte man doch, der böse Geist suche eher die schönen als die hässlichen Menschen heim.

Eine Negierung nach jeder Richtung, einerlei, ob sie zuletzt in überschwänglichen Mystizismus oder auch in Atheismus ausartet, muss notwendigerweise der Kunst Schaden zufügen. Mit dem Idealisieren der Hässlichkeit verband sich ein gesteigerter Glaube an den Satan. Die Religion der Furcht gewann die Herrschaft über die Religion der Liebe. Das ganze Mittelalter war von Teufelsvorstellungen geplagt. Es scheint in den Begriffen überall das Element des Hässlichen vorzuwalten. Nichts fesselt den Menschen so sehr und erfüllt mehr seine Träume, als das Nachsinnen über die Versuchungen, Nachstellungen und die Hinterlist des Teufels; der missgestaltete, ungeheuerliche Satan beschmutzt die menschliche Einbildungskraft.

Naturgemäss konnte sich die christliche Malerei unter solchen Anschauungen und in einer Zeit, wo selbst die Gestalt Christi auf den Mosaiken hässlich und finster im Ausdruck dargestellt wurde, nicht entwickeln. Der Heiland erschien nicht als segnender Gott, nein, er sah aus, als würde er drohen und fluchen.

Nach einer Anekdote aus der Renaissancezeit war schliesslich selbst dem Teufel des Hässlichen zuviel. Im Traum erschien er den Künstlern und flehte sie an, ihn doch endlich einmal nicht mehr gar so hässlich darzustellen, denn er sei durchaus nicht so widerwärtig, wie er gemalt werde. Glücklicherweise hatten die Ueberlieferungen der griechischen Kunst die Jahrhunderte des Mittelalters überdauert und die Flamme des Schönen loderte noch hie und da empor; am kräftigsten aber entwickelte sie sich gerade dort, wo die Antike überwunden schien — in Rom. Die lateinische Kirche, welche diesem Friedhof des Klassizismus so nahe war, bekämpfte stets nach Kräften die byzantinischen Ideen. Der Behauptung der orientalischen Mönche entgegen, Christus sei ein Prototyp der Hässlichkeit gewesen, stützte sich Rom auf den Ausspruch der heiligen Schrift: speciosus forma proe filius hominum.

Zur Abwehr von Byzanz erfand der lateinische Geist sogar eine scheinbar authentische Beschreibung der schönen, majestätischen Gestalt Christi. In solch edler Absicht entstand im Mittelalter wahrscheinlich jener Brief, den der Prokonsul Lentulus, ein Zeitgenosse Christi, an den römischen Senat gesandt haben soll.

In diesem Bericht war die Gestalt Christi auf das genaueste charakterisiert. Der römische Funktionär schrieb, dass der Prophet in Judäa eine hohe Gestalt, helle, über der Stirnmitte gescheitelte Haare, ein ovales Gesicht und längliche Augen voll milden Ausdruckes habe. Die Schrift des Lentulus erwies sich als apokryph.

So wogte selbst in den dunkelsten Zeiten des Mittelalters, vor dem Jahre 1000, der Kampf um das Schöne, um die Ideale der Kunst.

II.

Es ist noch nicht lange her, dass man die ganze Geschichte der italienischen Malerei vor dem Auftreten Duccios und Giottos mit dem allgemeinen Satze zu erschöpfen glaubte, sie habe bis Ende des XIII. Jahrhunderts byzantinischen Charakter getragen; dabei schrieb man sehr oft „griechisch“ statt „byzantinisch“, indem man von dem Grundsatze ausging, dass diese beiden Begriffe damals mehr oder weniger dasselbe besagten.

Weil Byzanz die Herrschaft über Griechenland gewann, wäre auch die griechische Malerei eine byzantinische geworden, und weil Byzanz die griechischen Ideen nach seiner Art umgestaltete, sollte auch jede Tradition im Byzantinismus untergegangen sein. Indessen müssen diese beiden Begriffe in Bezug auf die Geschichte der italienischen Malerei strenge auseinander gehalten werden. Ebenso wie die alte römische Malerei, entstand auch die byzantinische Kunst auf griechischer Grundlage. Doch erhielten sich die griechischen Kunstideen in Italien reiner und wurden durch fremde Einflüsse weniger entstellt als in Byzanz. In Konstantinopel nämlich hatten sich fast ebenso mächtig wie die griechischen, auch ägyptische und assyrische Anschauungen geltend gemacht und der byzantinischen Kunst die archaistische Steifheit und Unbeweglichkeit despotischer Gesellschaftsformen aufgedrängt.

Wie das byzantinische Kaiserreich in politischer Hinsicht assyrisch-ägyptische Sitten und Gebräuche angenommen hatte, machte es sich auch in der Malerei mancherlei orientalische Ueberlieferungen zu eigen. Ja, man kann sogar behaupten, dass jener asiatisch-afrikanische Einfluss sich stärker als der griechische erwies und letzterem das Siegel seiner Härte aufdrückte, indem die in griechischen Darstellungen herrschende Ungezwungenheit, die griechische Rundung der Formen im byzantinischen Reiche ver-

loren ging. In Rom und im südlichen Italien konnte sich die Tradition der griechischen Kunst um so leichter erhalten, als sie dort den so mächtigen feindlichen Einflüssen Aegyptens und Assyriens nicht ausgesetzt war. In dieser Hinsicht bot ihr schon die geographische Lage Italiens einen gewissen Schutz. Daher stand die italienische Malerei des früheren Mittelalters den griechisch-römischen Traditionen näher als die byzantinische, demgemäss befolgten auch die italienischen einheimischen Künster zumeist jene Grundsätze der klassischen Epoche, denen die Fresken zu Pompeï, Bosco reale und in den kaiserlichen Palästen zu Rom ihre Entstehung verdankten. Auch die Fresken in den Katakomben bildeten bloss eine Fortsetzung der graeco-italienischen Malerei, wie sie den ursprünglichen Bedürfnissen des Christentums entsprach. Es war dies übrigens eine durchaus gesunde Quelle und es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass die römischen oder richtiger italo-griechischen Maler eine vollständige Kenntnis der Zeichnung besassen, dass sie, gewohnt, ihre Studien nach der Natur zu machen, die Technik des Kolorits in hohem Grade entwickelten und ihnen gewisse, durch Erfahrung geübte, von den grossen Griechen hinterlassene Regeln der Perspektive geläufig waren. Zeuxis dienten die schönsten Mädchen aus Croton als Modelle und Agatarios war fünf Jahrhunderte vor Christus bekannt durch seine ausgezeichnete Behandlung der Perspektive.

Die Fresken in den Katakomben, an denen sämtliche Merkmale der italo-griechischen Tradition zu erkennen sind, gingen aus der gleichen Malwelt hervor wie die pompejanischen. Um zu dieser Ueberzeugung zu gelangen, genügt ein Vergleich der Madonna mit dem Jesusknaben in den Katakomben der heiligen Priscilla oder der Madonna in den Katakomben der heiligen Domicella oder endlich jener spätesten in den Katakomben des heiligen Peter und Marcellinus mit den Fresken im neapolitanischen Museum. Das Antlitz der Madonna in den Katakomben der Domicella ist sogar mit einer Treue wiedergegeben, wie sie nur nach einem lebendigen Modell möglich erscheint.

Diese italo-griechische Malerei pflanzte sich in Italien durch das ganze I. Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung fort; die byzantinische Kunst trachtete sie zwar zu ersticken und in Schatten zu stellen, vermochte sie jedoch niemals vollends zu zerstören. Der Kampf mit dem Byzantinismus war schwer. Dieser handelte nach seinen strengen Satzungen, er verbot die Wiedergabe der Heiligengestalten nach griechischen Vorbildern oder lebenden Mo-

dellen. Man zog der Einbildungskraft der Künstler Schranken und gab Musterbücher heraus, nach denen die Bilder gemalt werden sollten. Traditionell haben sich solche auf dem Berge Athos bis zum heutigen Tage erhalten.

Im VIII. Jahrhundert begann eine rücksichtslose Verfolgung der Künstler. Durch ein Edikt aus dem Jahre 745 wurde die Malerei für eine „gottlose“ Beschäftigung erklärt. Das ganze Reich teilte sich in zwei Lager: dem mächtigeren, den Ikonoklasten, gehörten die Militärpartei, die höhere Geistlichkeit und die Regierung an; zu den Ikonophilen hielt die grosse Mehrheit der Mönche, die selbst ihre Kirchenbilder malten, und das Volk, das diese seit jeher verehrte. Die Verfolgung der Ikonophilen erreichte in den Jahren 766—775 ihren Höhepunkt. Leo der Isaurier verbannte ihrer 50000 nach dem südlichen Italien, woselbst sie das byzantinische Element stärken und zur völligen Entnationalisierung der heimischen Bevölkerung beitragen sollten.

Nachdem sich der erste Sturm gelegt hatte und die Malerei wenigstens teilweise wieder zu ihrem Rechte gelangte, wurde sie in die strengsten Grenzen von Vorschriften und bureaukratischen Formen eingezwängt. Das Konzil zu Nicäa im Jahre 787 und darauf die Synode zu Konstantinopel setzten die Regeln fest, nach denen die Maler bei der Darstellung biblischer Gestalten und Szenen sich zu richten hätten; diese engherzigen Beschlüsse zogen für die Entwicklung jeglicher Kunst nur traurige Folgen nach sich. Die Malerei erhielt damit gewissermassen einen offiziellen, staatlichen Charakter. Besonders glücklichen Umständen ist es zuzuschreiben, dass jene nach dem südlichen Italien verbannten Malermönche dorthin nicht bloss ihre künstlerische Technik verpflanzten, sondern auch ihre Vorbilder mitbrachten, die zwar teilweise streng byzantinischen Grundsätzen entsprachen, in der Hauptsache jedoch auf der alten klassisch-griechischen Kunst beruhten, welche zur Zeit in Konstantinopel am heftigsten verfolgt wurde.

Auf diese Weise fanden in den italienischen Klöstern die Reste der klassischen Kunst, die entweder in der lokalen römischen Tradition wurzelten oder durch die verbannten byzantinischen Mönche dahin gebracht worden waren, eine Zuflucht.

Also lebte die italo-griechische Kunst, obgleich geächtet, verachtet und kaum mehr geübt, weiter und harrte einer günstigeren Zeit zu neuer Entwicklung. Ihre tiefsten Wurzeln aber hatte sie in Rom selbst geschlagen, wo die Mehrzahl der Päpste, die Gegner der byzantinischen Strömung waren, ihr Schutz gewährten. Nach einer

mittelalterlichen Ueberlieferung befand sich unter den Trümmern in Rom ein Versteck, ein von den Scharen fremder Eindrinlinge unbemerkter Schlupfwinkel mit der Marmorstatue einer nackten Göttin von hervorragender Schönheit. Das Volk wusste davon, aber es hütete sich, seinen Schatz zu verraten, und pilgerte in besonders verzweifelten Lagen dahin. Als der Druck der Fremden sich zur Unerträglichkeit steigerte und die Barbaren alles, was von den berühmten klassischen Zeiten übriggeblieben war, vernichtet hatten, stahlen sich die Römer heimlich in jenes Versteck, um im Anblicke des wundervollen Kunstwerkes ihrer Vergangenheit Tränen zu vergiessen, und verliessen es neu gestärkt und voller Hoffnung für die Zukunft. Diese Ueberlieferung beweist, dass die Tradition der alten Kunst sich stets in Rom lebendig erhielt und trotz des Einflusses des östlichen Kaisertums, trotz der feindlichen Einfälle und brudermordenden Kriege verwilderter Selbstherrscher vom Volke im eigenen Herzen gebegt und gepflegt wurde.

Die Ikonoklasten und ihre Nachfolger schädigten natürlich in erster Linie die Monumental-Malerei, die zumeist in den kirchlichen Fresken zum Ausdruck kam. Die Kirchenvorstände, meist begüterte Leute, bestellten keine Bilder mehr, weshalb jegliche Art der Malerei dem Verfalle entgegenging. Wurde einmal um das Ende des VIII. Jahrhunderts irgendwo ein Gotteshaus ausgeschmückt, so geschah es zum grössten Teile in offiziell byzantinischem Stile.

Nur auf einen Zweig der Malerei hatten die staatlichen Vorschriften verhältnismässig geringen Einfluss und hier fanden denn die klassischen Traditionen Schutz vor den bindenden Formeln: das war die Miniaturmalerei, die, eingeschlossen in klösterlicher Einsamkeit, der öffentlichen Kontrolle und Kritik entzogen blieb.

Fast gewinnt es den Anschein, als ob die späteren byzantinischen Kaiser selber, durch das ewige Einerlei der offiziellen Bilder gelangweilt, Meister, welchen die alte klassische Technik noch zum Teil eigen war, aufsuchten, um ihnen die Illustration ihrer religiösen Bücher anzuvertrauen. Dafür scheinen die 430 Miniaturen des sogenannten „Menologium“ zu sprechen, eines für den Kaiser Basilius II. (976—1025) gemalten Kodexes der vatikanischen Bibliothek.

Diese Sammlung, die durch die dramatische Darstellung der Szenen, durch zeichnerische Freiheit und Charakteristik einzelner Gestalten kühn über die byzantinischen Formen hinwegschritt,

mag auf die künftige italienische Malerei keinen geringen Einfluss ausgeübt haben.

Auch die Nationalbibliothek in Paris besitzt eine Psalmenhandschrift aus dem Ende des IX. oder X. Jahrhunderts mit mehreren schönen Miniaturen (Bibl. nat. griech. Hs. No. 139), die Szenen aus dem Leben Davids und der Propheten darstellen, sich durch grosse Freiheit in der Komposition auszeichnen und vollständig an die klassischen Vorbilder der Griechen und Römer erinnern.

Gleich auf der ersten Miniatur sehen wir David, der die Herden seines Vaters auf dem Berge Bethlehem weidet und die Harfe spielt, hinter ihm eine Frauengestalt in griechischem Gewande und dicht neben ihr eine Quelle, die unter einem abgestorbenen Baume hervorsprudelt. Die griechische Inschrift besagt, dass dies die „Melodie" darstelle. Etwas niedriger steht ein starker, fast nackter, wie ein Waldbewohner mit Haaren bewachsener Mann, der den Berg Bethlehem versinnbildlicht. Mehr nach rückwärts befindet sich eine Säule mit einer Vase, gleichsam ein Ex-voto, und eine Nymphe, die das Harfenspiel augenscheinlich angelockt hat. Hier und dort zerstreut weidet die Herde von einem Hunde bewacht, auch stossen zwei Ziegenböcke gegen einander — ein wahrhaft idyllisches Landschaftsbild. Zur linken Seite in entsprechender perspektivischer Entfernung sieht man das Stadttor mit der herabgelassenen Brücke, zur rechten eine Reihe von Bäumen, deren günstige räumliche Anordnung auffällt. Das ganze Bildchen lässt sich den besten pompejanischen Fresken an die Seite stellen. Dasselbe Motiv wiederholt sich, minder gut ausgeführt, in einer Handschrift der vatikanischen Bibliothek (Cod. graec. No. 389), ferner in einem Psalter der Barberinischen Bibliothek (Salterio No. III, 29) und anderen noch schwächeren Kopien.

Es liegt auf der Hand, dass die durch den Staat begünstigte byzantinische Malerei auch jene Künstler beeinflussen musste, die noch die italo-griechische Tradition bewahrt hatten, und dass diese Einwirkung sich um so schädlicher erwies, als sie die Freiheit der Zeichnung und Komposition zerstörte und vom Studium der Natur ablenkte. Da jedoch die Grundsätze, auf denen sie beruhte, allem Gefühl des Schönen Hohn sprachen, so mussten die strengen Regeln der Musterbücher ihre bindende Kraft in dem Masse einbüssen, als die Anschauungen, die den Sturm der Ikonoklasten hervorgerufen hatten, sich verwischten. Daraus ersieht man, dass auch bei den byzantinischen Künstlern mit der Zeit gewisse Bestrebungen

zum Verlassen der der Malerei aufgezwungenen Vorschriften erwachten und das Recht der Natur, dass der Maler sich seine Vorbilder aus dem Leben hole, allmählich auch hier zum Siege gelangte.

Nicht wenig wurde diese Richtung durch die Eitelkeit der oströmischen Kaiser unterstützt, die es in ihrem Eigendünkel lieber sahen, wenn ihre Porträte verschönert der Nachwelt überliefert würden. Das Antlitz so mancher byzantinischen Herrscherin wurde in dieser oder jener Heiligen verewigt, und auf solche Weise schlich sich der Naturalismus selbst in diesen durch so starre Formen abgeschlossenen Kreis.

In der byzantinischen Malerei begegnen wir mehr als einer schönen Gestalt; namentlich die Madonnen weisen häufig hervorragende künstlerische Vorzüge auf. In dem erzbischöflichen Palaste zu Ravenna befindet sich ein Mosaikbild der Mutter Gottes, die sogenannte „Orans“, deren Gesicht trefflich gezeichnet und voll Milde ist. Auch in den Grotten der byzantinischen Mönche in Kalabrien und den Gegenden von Bari bestanden noch unlängst Fresken, die uns schöne Beispiele der Entwicklung byzantinischer Kunst lieferten. Ebenso reproduziert Diehl in seinem Buche über die byzantinische Kunst im südlichen Italien u. a. eine betende Madonna und den heiligen Nicolaus von Biscaglia aus dem XII. oder XIII. Jahrhundert, ferner den heiligen Antonius von Barletta aus dem XII. Jahrhundert, deren Gestalten zu den sympathischesten der byzantinischen Kunst überhaupt gehören. Die Madonna insbesondere zeichnet sich durch ihre Schönheit aus, und wenn in ihrem Antlitze auch jener sanfte Ausdruck fehlt, den die Frühitaliener ihr verliehen, so schlägt dafür Verstand und Güte durch.

Jene verschieden gearteten Ursachen, die allmählich den strengen byzantinischen Formalismus schwächten, mussten gleichzeitig die alten griechisch-römischen Kunsttraditionen unterstützen, sie stärken und zu ihrer Erhaltung beitragen.

Es kann uns daher nicht wundernehmen, wenn selbst in den traurigsten Zeiten des Niederganges der Malerei sich antike Ideen in die Kirche hinüberstahlen. Es sind noch genügende Fresken auf uns gekommen, die beweisen, dass die italo-griechischen Kunstbegriffe nie ganz erloschen waren.

Jüngst entdeckte man in der Kirche S. Maria Antiqua auf dem Forum Romanum Fresken aus dem VIII. Jahrhundert, von denen einige die Merkmale antiker Kunst an sich tragen und in denen dieselben Traditionen lebendig sind, wie in der pompejanischen und altchristlichen Malerei. Die Kirche wurde grösstenteils unter

Papst Zacharias (741—752) und, wie es scheint, teilweise auch im XI. oder zu Anfang des XII. Jahrhunderts ausgestattet; die Mauern sind von oben bis unten mit Fresken bedeckt. Die Gemälde stellen die Madonna mit dem Kinde, den Papst Zacharias, die Heiligen Quirikus und Theodatus dar, welch letzterer das Modell der Kapelle als Opfergabe dem Schutze der Madonna weiht, ferner die Geschichte des Martyriums der heiligen Agnes und der heiligen Julia, die Leidensgeschichte des Herrn und vieles andere.

Es erscheint in der Tat fast wie ein Wunder, dass in Zeiten, wo jede Monumentalmalerei für erloschen galt, sich noch Künstler fanden, die ein so grosses Werk vollenden konnten. Die Fresken sind nicht alle gleichwertig. Ein Teil erinnert an die besten Traditionen der antiken Kunst und manche Szenen überragen in Kraft und Ausdruck der einzelnen Persönlichkeiten selbst die Schöpfungen Giottos. Bewunderungswürdig schön ist das Gesicht eines jungen Weibes mit regelmässigen griechischen Zügen und melancholischem Blick; man könnte sie eine christliche Juno nennen.

Aus einer späteren Epoche, in der ein wiederholtes Aufblühen der byzantinischen Kunst den Geist der Antike vollends zu unterdrücken schien und der Abt Desiderius von Monte Cassino (1066) byzantinische Künster berief, um durch sie die neuerbaute Kirche mit Mosaiken schmücken zu lassen, haben sich Fresken in S. Angela in Formis bei Capua erhalten, in denen gleichfalls Spuren der alten römischen Malerei zu erkennen sind.

Trotz der allgemeinen Herrschaft der byzantinischen Kunst ist hier weder in der Komposition noch in der Technik der Bilder eine byzantinische Einwirkung wahrzunehm, vielmehr schlägt überall die alte Lokalüberlieferung durch und weht über alles der Geist des Abendlandes. Den Inhalt der Darstellungen bildet die Geburt und die Leidensgeschichte des Herrn. Ausserdem findet sich hier — zum erstenmale in Italien — eine Darstellung des jüngsten Gerichtes, allerdings nach byzantinischem Muster.

Von der Lebensfähigkeit der italo-griechischen Kunst in Italien zeugen gleichfalls die Fresken an der unteren Kirche des heiligen Klemens in Rom, von denen die beiden durch Benno de Rapiza gestifteten Bilder aus dem Jahre 1080 stammen und sich auf die Legende des heiligen Klemens beziehen.

Derselben Epoche scheinen auch noch andere Fresken in S. Clemente anzugehören, die das Leben des heiligen Alexius erzählen und gar keinen byzantinischen Charakter verraten. Sie tragen viel-

mehr die Merkmale der lateinischen Kunst an sich und erinnern an die Malereien in den Katakomben aus dem ersten Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung. Die Gestalten in S. Clemente bewegen sich frei, ohne byzantinische Steifheit, im Ausdruck ihrer Gefühle liegt Kraft und natürliche Frische. Manche von ihnen lassen sogar auf das Studium der Antike schliessen. So ist beispielsweise die Rüstung des Sinesius und seiner Gemahlin Theodore, die der heilige Klemens zum Christentum bekehrte, vom Künstler nach römischen Vorlagen entworfen worden.

Auch sind die Worte, die Sinesius an seine Sklaven richtet, nicht mehr — wie es im Orient Sitte gewesen — in griechischer, sondern in italienischer, wenn auch der sog. barbarischen Sprache geschrieben.

Das XII. und XIII. Jahrhundert sind die Zeiten der Kreuzzüge, in denen die Päpste die Weltherrschaft anstreben und sich gleichsam als die Erben des römischen Kaiserreiches betrachten. Dieser Zeitpunkt war daher zur Erweckung der künstlerischen Traditionen des Altertums ein durchaus geeigneter. In der Tat lässt sich überall auf italienischem Boden genau verfolgen, wie die unter byzantinischem Gestrüpp und unter dem Moose mittelalterlicher Barbarei verstrickten Wurzeln der grossen italo-griechischen Kultur sich aufs neue freimachen.

III.

Der Bedarf der italienischen Gesellschaft sowohl an Archiekten wie an Malern war zu Beginn des II. Jahrtausends ein ganz bedeutender. Man malte nicht allein Kirchen- und Altarbilder, auch die Gemeinden, Ritter und Korporationen wollten ihre Rathäuser, Burgen und Vereinssäle mit Fresken ausgeschmückt haben. Mit Vorliebe wurden überall Wappen und Korporationsabzeichen gemalt, wozu viel Geschmack und technische Uebung erforderlich waren. Dabei bildeten nicht nur die verschiedenen Tiergattungen, wie Drachen, Löwen, Adler und bunte Vögel, einen Bestandteil der Ornamente, sondern auch Ritter- und Heiligenfiguren, Bäume und Blumen. All dies erforderte Studien nach der Natur und eine Art Technik, was dem Byzantinismus durchaus fremd war.

Die Malerei fand im allgemeinen gleich zu Anfang ihrer zivilisatorischen Entwicklung eine weitgehende Verwendung. Auf

künstlerische Weise wurden neben Kirchenwänden auch Kanzeln, Antepedien, Zunft- und Kirchenfahnen und selbst die Möbel der Privatgemächer mit Malereien versehen.

Auch das Porträtieren muss Mode gewesen sein; jedenfalls dürften die Frühitaliener die Fähigkeit besessen haben, Porträtähnlichkeit zu erzielen, da selbst die Gerichte den Malern auftrugen, Bildnisse von Verbrechern anzufertigen, die, ohne dass man ihrer habhaft werden konnte, verurteilt worden waren.

So gab es viel Beschäftigung für die Maler und in den Städten Toskanas, in Pisa, Siena und Arezzo waren tüchtige Künstler anzutreffen. Einer der neueren Forscher zählt ihrer auf Grund von Dokumenten aus dem XII. und XIII. Jahrhundert in Siena allein 52, ohne die mitrechnen zu können, deren Namen gar nicht auf die Nachwelt gelangt sind.

Der erste Sieneser Maler, von dem wir Kunde haben, war Abt des Klosters S. Salvatore del Montamiata und lebte in den Jahren 1187—1212, doch ist keines seiner Bilder auf uns gekommen.

Die ältesten toskanischen Maler, deren Tätigkeit wir annähernd würdigen können, sind Giunta Pisano, Margaritone aus Arezzo und Guido da Siena. Sie wirkten in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts.[1])

Wenn wir der Ansicht italienischer Kunsthistoriker sowie Crove und Cavalcaselle folgen, die das Fresko in der oberen Kirche des heil. Franciscus zu Assisi — die Kreuzigung Christi — dem Giunta Pisano (gest. nach 1255) zuschreiben, so muss dieser bereits ein mächtiger Repräsentant der Frühitaliener gewesen sein.[2]) In dieser Ueberzeugung bestärkt uns noch der Umstand, dass Giunta ein Freund des berühmten Franciscanergenerals Elias war und auch dazu berufen wurde, die Basilika des heil. Franciscus mit Fresken auszuschmücken. Also muss er zu den hervorragendsten Künstlern gehört haben. Das Fresko hat durch Feuchtigkeit stark gelitten und ist derart schadhaft geworden, dass man sich



[1]) Bekannt sind uns ausserdem noch: Bonaventura Berlingheri di Lucca, der um 1223 das Bild des heil. Franciscus für die Minoriten in Pescia malte; Marchisello, dessen aus dem Jahre 1191 datiertes Bild noch im XV. Jahrhundert erhalten war; Lappo (1261), der Maler der Kathedrale in Pistoja; Tino di Tinibaldi, Deodato Orlando in Lucca, der für die Nonnen in Cestone malte, und Angelo Pucinelli.

[2]) Thode (Franz von Assisi) und Zimmermann in seinem Werke über Giotto schreiben die „Kreuzigung" dem Cimabue zu; doch sind das nur Hypothesen.

von dem ursprünglichen Kolorit und der Malweise keine Vorstellung mehr machen kann. Zeichnung und Komposition blieben jedoch erhalten; danach zu urteilen muss es für die damalige Zeit ein ausgezeichnetes Werk gewesen sein.

Der Künstler wählte die Todesstunde des Heilands. In der Mitte des Bildes ist Christus am Kreuz, ganz natürlich, ohne Uebertreibung und ohne gewaltsame Verzerrung dargestellt. Ringsumher schweben Engel mit halbgeschlossenen Augen, als wollten sie die schreckliche Tragödie nicht mitansehen. Einige fangen das Blut der Wunden in Kelche auf, wie es die Vorschriften der kirchlichen Malerei geboten; denn das Blut Christi durfte nicht in die Erde sickern.

Zur Linken des Beschauers steht eine Frauengruppe, darunter in der Nähe des Kreuzes Maria, die in grösstem Schmerz die Arme zu ihrem Sohne emporhebt; zur Rechten die Volksmenge. Einige von den Zuschauern scheinen auf Christus mit den Worten hinzuweisen: „Sehet da, der wahrhafte Sohn Gottes“; andere, Pharisäer mit unfreundlichen, abstossenden Gesichtern, sehen mit zynischem Ausdruck oder nachdenklich dem traurigen Werke zu, das sie angestiftet. Unter dem Kreuze kniet in Gebet versunken Elias, der Ordensgeneral.

Das Ganze macht einen gewaltigen Eindruck und lässt sich, was die Tragik in der Darstellung dieses grossen Momentes aus der Geschichte des Christentums betrifft, nur mit der Kreuzigung Duccios und dem späteren genialen Werke Tintorettos vergleichen. Komposition und Zeichnung beruhen auf der Tradition der römischen, nicht der byzantinischen Malerei. Eine derartige Bewegung und Lebendigkeit in der Charakterisierung der Personen und einen solchen Faltenwurf in den Gewändern konnten byzantinische Künstler nicht zustande bringen.

Man muss also vermuten, dass jene Ueberlieferungen der römischen Kunst, die wir in den Fresken der Sta. Maria Antiqua, an den aus dem Ende des XI. Jahrhunderts stammenden Fresken der untern Kirche zu S. Clemente in Rom und in den Miniaturen des X. Jahrhunderts beobachten konnten, sich vererbten, dass die Maler des XIII. Jahrhunderts sie aufnahmen, indem sie, soweit dies in ihrer Macht war, die fremdartigen byzantinischen Einflüsse von sich wiesen.

Man beurteilt Giunta gewöhnlich nur nach den von ihm hinterlassenen Darstellungen Christi am Kreuze. Aber gerade dieser beliebte Vorwurf unterlag am meisten dem byzantinischen Ein-

flusse, da der Künstler, der ein Kruzifix malte, sich am allerwenigsten von dem durch die Kirche gegebenen Vorbilde entfernen konnte und stets das Kruzifix als Gegenstand des Volkskultus im Auge behalten musste.

Nach unserer Meinung darf man von Giunta nicht als ausschliesslichem Maler von Kruzifixen sprechen; sein Wirkungskreis war ein weit grösserer und der Künstler zählte zu den hervorragendsten Talenten am Anfang des XIII. Jahrhunderts.

Besser als Giunta kann man Guido da Siena beurteilen, da sich von ihm ein grosses Bild der Madonna mit dem Jesukinde im Rathaus zu Siena erhalten hat.

Dieses Bild befand sich ursprünglich in der bereits zerstörten Kirche S. Gregorio im Campo Regio; im XIV. Jahrhundert übertrug man es nach S. Domenico, wo es in schlechtester Beleuchtung hing, bis man es dem König Humbert während seines Aufenthaltes zu Siena im Rathaussale del mapomondo als ein Meisterwerk der alten sienesischen Malerei präsentierte. Es trägt die Unterschrift Guidos, das Jahr 1221 und bildet also entgegen der Behauptung Vasaris einen untrüglichen Beweis dafür, dass die Malerschule zu Siena sich vor der florentinischen entwickelt hatte. Während man in jener Zeit zu Florenz noch gar keine Spuren heimischer Malerei entdecken kann und die Kirchen noch Mosaikschmuck tragen, besitzt Siena bereits seine eigenen hervorragenden Maler.

Die richtige Lesart des Datums auf dem Bilde Guidos bildete lange eine Streitfrage; zuletzt entschied sie F. Wickhoff in seiner sehr gelehrten und scharfsinnigen Abhandlung: „Ueber die Zeit des Guido von Siena“[1]), und heute unterliegt es gar keinem Zweifel, dass der Künstler zu Anfang des XIII. Jahrhunderts gelebt hat. Schon auf den ersten Blick bemerkt man in diesem Bilde einen sehr charakteristischen Zug: der Thron, auf dem die Madonna ruht, ist kein byzantinischer, sondern trägt deutlich die Merkmale, welche die Schule der römischen Marmorarii kennzeichnet. Die Madonna selbst mit ihrem sanften Gesichtsausdruck, der Adlernase, den schönen, mandelförmigen Augen und kleinen Lippen zeigt bereits jenen Typus der Gottesmutter, der in der Folge durch zwei Jahrhunderte mit kleinen Veränderungen zum herrschenden geworden ist.

---

[1]) F. Wickhoff: „Ueber die Zeit des Guido von Siena“ Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung: X. Band, 2. Heft. Innsbruck 1889.

Die ganze Haltung von Guidos Madonna, die Drapierung des Tuches, das von ihrem Haupte auf den Arm fällt, ist recht gut erfasst; die schwächste Seite des Bildes ist der fehlerhaft gezeichnete linke Arm der Madonna und die Gestalt Jesu, der auf den Knien seiner Mutter ruht. In anatomischer Beziehung und in der Wiedergabe der körperlichen Bewegung hatte Guido noch viel zu lernen. Das Köpfchen des Kindes hingegen ist hübsch und sympathisch und erinnert in keiner Weise an die Byzantiner, die auf so manchen Bildern anstatt eines Jesukindes kleine vergrämte Greise auf die Knie Marias legten.

In der Pinakothek zu Arezzo befindet sich die Madonna Margaritones, die wie die Madonna Guidos das Gepräge lateinischer Kunst nicht verleugnen kann, nur dass aus der Königin die Mutter geworden ist. Dieser Typus gemahnt fast ganz an ein italienisches Weib aus dem Volke und erscheint nur ein wenig in byzantinischer Art stilisiert, um durch seine Neuheit nicht zu sehr aufzufallen. Wie viel Güte und Sanftmut spricht aus diesen grossen Augen, wie viel mütterliche Anmut liegt auf diesen Lippen! Jesus, der von der schützenden Mutter auf dem linken Arm getragen wird, ist mit seinem Köpfchen voll Kindlichkeit für die Anfänge der italienischen Kunst recht gut gezeichnet. Ich glaube, dass man diese Madonna bisher zu wenig beachtet hat.

Margaritone muss sehr fruchtbar gewesen sein, da verhältnismässig viele Bilder von ihm erhalten sind; einige Darstellungen verschiedener Heiligen gelangten in die Londoner Nationalgalerie, ein anderes Bild befindet sich in der Kirche delle Vertighe bei Monte San Savino und sein riesiges Kruzifix mit dem heil. Franciscus zu Füssen Christi wird noch heute in San Francesco zu Arezzo aufbewahrt.

Margaritone stellte häufig den heil. Franciscus dar, doch kann man diesen Bildnissen keine Authentizität zusprechen. Allgemein wird als der Wirklichkeit am nächsten kommend das Porträt an der Wand des Sacro Speco in Subiaco angesehen, das Poverello mager, schlank und lebhaft im Ausdruck darstellt: das von der Ordenskapuze umrahmte Gesicht des Heiligen hat edle Züge und eine dünne Nase; die länglichen Ohren sind ein wenig gross, der Bartwuchs ist spärlich, die Hand sehr schön.

Ein anderes Porträt, von Bonaventura Berlingheri aus Lucca in San Francesco zu Pescia gemalt, soll vollständig der Beschrei-

bung des Heiligen entsprechen, wie sie uns Tomas da Celano[1]) übermittelt hat.

Zu den frühtoskanischen Malern gehört noch der Florentiner Marcovaldo, dessen Bild, „Vergine del Bordone", sich in der Servitenkirche zu Siena befindet und die Jahreszahl 1261 trägt.

Marcovaldo war in Pistoia und zu gleicher Zeit in Siena beschäftigt. Der Umstand, dass man bei ihm, dem Florentiner, ein Bild für die sienesische Kirche bestellte, bezeugt, dass er rühmlich bekannt war. Seine Madonna zeichnet sich durch überaus reiche Ornamentierung aus, und obgleich das Gesicht später übermalt wurde, lässt sich dennoch aus der Gesamtzeichnung schliessen, dass er gleich den anderen Künstlern, von denen die Rede war, mehr der lateinischen als der byzantinischen Richtung huldigte.

Alle diese Madonnen der alten toskanischen Maler unterscheiden sich, was den Entwurf anbelangt, stark von den byzantinischen. Zum erstenmale seit Beginn der christlichen Zeitrechnung sehen wir bei ihnen das Gefühl der Mutterliebe in der Weise ausgedrückt, dass die Madonna den Jesuknaben auf dem linken Arm trägt und mit sorgsamer Hand umschlungen hält. So lehnen sich diese Madonnen an jene der Katakomben an, die gleichfalls ganz ungezwungen nach mütterlicher Art das Jesukind auf den Knien hielten. Aehnlich stellten die Griechen und Römer ihre Göttinnen-Mütter dar, wie Juno, Cybele, Ceres und Vesta. Auf den ältesten klassischen Denkmälern finden wir Minerva und Ceres den Bacchus oder die Proserpina auf den Knien tragend, Eirene den Pluto und Fortuna den Jupiter pflegend. Von den Göttinnen ging diese Darstellungsform auf die Kaiserinnen über: bis auf den heutigen Tag hat sich eine antike Medaille der Faustina, der Gattin Konstantin des Grossen, mit einem Kinde erhalten, das die gleiche Art der Haltung zeigt.[2])

Zur Zeit da das Christentum Staatsreligion wurde und die byzantinische Kunst in voller Blüte stand, namentlich seit Beginn des V. Jahrhunderts wird die Madonna, einer byzantinischen Kaiserin gleich, auf dem Throne sitzend, in reichen Gewändern, mit der Krone auf dem Haupte dargestellt; Besatz und Stickerei aus Perlen und kostbaren Steinen schmücken Hals, Brust und Arme; steif, unbeweglich, mit einem meist drohenden oder zu-

[1]) Carlo Paladini. San Francesco d'Assisi, nell arte e nella storia lucchese, Firenze, Rassegna nationale 1901.

[2]) Abhandl. der preuss. Akademie 1873, Taf. 3.



mindest harten Gesichtsausdruck, gleicht sie eher einer assyrischen oder ägyptischen Gottheit; Jesus sitzt gewöhnlich derart auf ihren Knien, dass eine Linie, von der Kopfmitte der Mutter senkrecht nach unten gezogen, mit der Kopfmitte des Kindes zusammentrifft.

Manchmal steht Jesus auf dem Throne neben Maria; sie umfasst ihn zwar mit ihrem Arm, aber ohne Wärme, mit einer hölzernen Bewegung. Ich kenne nur ein byzantinisches Mosaik im duomo zu Torcello, wo die Madonna nach Mutterart ihr Kind liebkosend auf den Armen hält. Aber dieses Mosaik stammt aus einer späteren Zeit, aus dem XIII. Jahrhundert.

Bei Guido und Margaritone hat die Madonna sich der reichen Gewänder und der mit Edelsteinen besetzten Kleider begeben, sie trägt einen Kopfschleier und einen langen Mantel, wie die italienischen Bäuerinnen, nur hie und da gestattet sich der Künstler, einen goldenen Zierrat anzubringen. Erst die späteren Sienesen überladen das Bild der Madonna wieder mit Reichtum, Gold und Edelstein.

Die Madonna dieser toskanischen „Primitiven“ ist eine liebende Mutter, die das Vertrauen des Volkes erweckt, jene „mater amabilis“, wie sie die kirchliche Archäologie richtig benennt, eine Mutter voll Güte, die man verehren, vor der man sein Herz ausschütten kann

IV.

Der geeignete Boden war somit bereits vorhanden; nunmehr bedurfte es noch eines genialen Menschen, der es verstand, in denselben einen schönen Baum zu pflanzen und gross zu ziehen. Ein solches Talent war Duccio di Buoninsegna, Sienese von Geburt und in Siena ansässig. Er wurde um das Jahr 1255, mehrere Jahre nach Giovanni von Pisa und Cimabue geboren und war bereits ein reifer Künstler, als Giotto zur Welt kam (1276). Als dieser dem Gipfel seines Ruhmes entgegenging, beschloss Duccio seine Künstlerlaufbahn. Ueber die Jugendjahre Duccios und seinen Lehrer besitzen wir keine Nachrichten. Im Jahre 1278 übertrug ihm die sienesische Gemeinde die Bemalung von Truhen für Dokumente, jener „Cassoni“, die um diese Zeit und in der Renaissance von den berühmtesten Künstlern geschmückt wurden. Auch betraute man ihn mit der malerischen Verzierung der Mappen für die Akten der



Phot. Alinari.

Duccio di Buoninsegna. Madonna Rucellai in S. Maria Novella zu Florenz.

Riccherna, von denen jedoch nur eine von minder künstlerischem Wert aus dem Jahre 1293 im Berliner Museum existiert.

Im Jahre 1285, also in seinem 30. Lebensjahre, war Duccio bereits ein sehr berühmter Künstler; am 15. April dieses Jahres bestellte die Marien-Bruderschaft zu Santa Maria Novella in Florenz um den Preis von 150 Pfund Florins ein grosses Altarbild bei ihm, das die „Madonna und ihren allmächtigen Sohn nebst etlichen andern Figuren“ darstellen sollte.

Der Kontrakt, der zwischen ihm und der Bruderschaft geschlossen wurde, war ein Muster jener übertriebenen Genauigkeit und pedantischen Vorsicht, die sämtliche Verträge der Zeit auszeichnet. Um den obigen Preis war der Künstler verpflichtet, den Altar zu vergolden und auszuschmücken; für den Fall, dass das Bild nicht schön genug wäre und nicht nach dem Sinne der Bestellers ausfiele, wäre die Bruderschaft weder gehalten, den Preis zu bezahlen, noch irgendwelche Kosten dem Künstler zurückzuerstatten.

Den Akt setzte Jacopo del Migliore aus Mugnone öffentlich auf, kraft seiner Machtvollkommenheit als kaiserlicher Rath und Notar „bei den Stiegen der Dominikanerfratres zu Santa Maria Novella“.

Heute unterliegt es keinem Zweifel, dass jenes Werk, welches Duccio dieser Bestellung zufolge ausführte, das prächtige, bisher Cimabue zugeschriebene Bild in der Kapelle Rucellai ist. Vasari war der erste, der es in seinem florentinischen Patriotismus dem Cimabue zuschrieb, und seine Meinung wurde in der Folge aufrecht erhalten. Im XVIII. Jahrhundert hat zwar Fineschi dieser Ansicht widersprochen[1]), aber seine Stimme verhallte ungehört. Erst in den letzten Jahren hatte der Gelehrte F. Wickhoff den Mut, in seiner Abhandlung über Guido da Siena an jenem Dogma zu rütteln und das Bild in der Kapelle Ruccelai dem sienesischen Künstler zuzuerkennen.

Dem durch den Wiener Gelehrten vorgezeichneten Pfade folgte Dr. Richter, der dieses Bild bei künstlicher Beleuchtung erforschte und die Frage auf Grund seiner durch archivalische

[1]) Fineschi Memorie Istoriche 1790 vol I. p. 321. In der Einleitung pp. XLI, XLII erklärt er aufs bestimmteste: „una gran Tavola della Madonna (di) Mess. Duccio di Buoninsegna . . . e la qual dubitarei che fosse quella, che da tutti si crede di mano di Giovanni Cimabue — Vide M. I. Wood Browns Artikel über die Madonna Ruccelai im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIV B. II. Heft v. J. 1902.

Forschungen gestützten Untersuchung zu Gunsten Duccios entschied.[1])

Die Bruderschaft, für welche Duccio die Madonna in Santa Maria Novella malte, hatte nach florentinischen Dokumenten[2]) im Jahre 1316 die Kapelle des heil. Gregor inne, die unmittelbar an die der Rucellai grenzte.

Diese Madonna, die im XIV. Jahrhundert zum erstenmale in der Kunstgeschichte erscheint, hing schon um diese Zeit an der Wand der Kapelle des heil. Gregor. Im Jahre 1335 ging auch diese Kapelle in den Besitz der Familie Bardi über und aus diesem Grunde wurde wohl das Bild der Madonna als Eigentum der marianischen Bruderschaft von dort entfernt.

Betrachtet man diese Madonna und vergleicht sie mit der Duccios in der sienesischen Opera del Duomo, von der wir noch sprechen werden, so ist es schwer zu begreifen, wie es möglich war, dass man die beiden in Komposition, Zeichnung, Kolorit und Geist einander ähnlichen Bilder zwei ganz verschiedenen Künstlern zuschreiben konnte. Im Zeitalter der Photographie musste die Identität ihres Ursprunges noch mehr hervortreten; wenn die sienesische Maësta ein Bild Duccios ist, woran noch niemand gezweifelt hat, so ist auch die Madonna Rucellai ein Werk des sienesischen Meisters.

Das Bild in Santa Maria Novella hat grösseren Umfang. Die Madonna sitzt auf einem prächtigen Throne und hält Jesus auf ihrem linken Knie. Sechs Engel stützen den Thron, als hätten sie ihn vom Himmel herabgeholt, um ihn auf die Erde zu stellen. Ein schönes und neues Motiv, das Bewegung und Leben ins Bild bringt und das später selbst Raphael in seiner sixtinischen Madonna nachgeahmt hat. In den byzantinischen Bildern umstanden die Engel den Thron der Mutter Gottes, steif und unbeweglich wie verknöcherte Gestalten.

Die Madonna Duccios hat in ihrer roten Tunika und dem gleichfarbigen, dunkleren Mantel einen gütigen und barmherzigen Gesichtsausdruck, der streng individuell ist, ganz anders als die zeitgenössischen byzantinischen Typen. Auch die schönen Engel tragen einen mehr lateinischen Charakter. Jesus ist offenbar nach der

[1]) Richters Lectures on the national Gallery. London. Longmans 1898, p. 6.

[2]) Arch. di Stato Firenze. Mss. S. M. Novella. Uscite di Compagnia di S. P. Martire. vol I. anno 1316.



Natur, nach einem lebenden Modell gemalt, und obgleich er die am wenigsten archaische Gestalt des ganzen Bildes ist, stört uns dennoch ein gewisser Mangel an kindlichem Ausdruck. Das kluge Knäblein blickt nicht auf die Mutter, sondern schaut vor sich hin auf den Beschauer. Der Thron der Maria, der mit einem weissen gold-blau durchwirkten Stoff drappiert ist und sich von ähnlichen schweren byzantinischen Thronen unterscheidet, scheint fast unter dem Einfluss der Cosmaten gezeichnet zu sein. Im Bilde des Sienesen Guido sehen wir noch den byzantinischen Thron, der mit kostbaren Edelsteinen umrahmt ist, wie wenn ein Goldarbeiter ihn ausgeführt hätte; der Thron Duccios hingegen ist bereits eine Tischlerarbeit und auch insofern interessant, als man an ihm hie und da gotische Einflüsse erkennt.



Das ganze Bild mit seinen lebhaften Farben musste einen fröhlichen, angenehmen Eindruck machen und die Heiterkeit unterschied es umsomehr von den düstern byzantinischen Gemälden und jenen drohenden Kruzifixen, die noch Giunta in den Kirchen anzubringen gewohnt war. Die Morgenröte einer andern Welt erglänzte in dem Werke Duccios, das für die künftige Künstlergeneration zum Muster geworden ist.

Natürlich musste das Bild in Santa Maria Novella auch Duccios Stellung in seiner Vaterstadt Siena erhöhen. Man betrachtete ihn von nun an als eine Berühmtheit, frug ihn um seine Meinung und im Jahre 1295 wandte sich die Gemeinde bei dem Bau eines gotischen Brunnens in der Nähe von Porta Ovile an ihn um Rat.

Ein charakteristisches Merkmal der damaligen städtischen Verhältnisse ist jene bis ins Kleinste gehende Gleichheit vor dem Gesetze, das selbst den berühmtesten Künstler vor der Strenge der allgebietenden Signoria nicht zu schützen vermochte. Obgleich Duccio zu den ersten Persönlichkeiten zählte, wurde er häufig, bald wegen Schulden, bald wegen anderer Ueberschreitungen gestraft. Nach sienesischen Akten musste er in den Jahren 1280, 1295, 1302 und selbst zur Zeit seines grössten Ruhmes, im Jahre 1308 Strafgelder zahlen, weil er den Befehlen des Capitano del popolo nicht gefolgt war und an der Kriegsexpedition gegen die Feudalherrn in den Maremmen nicht teilgenommen hatte.

Aus Schulden kam er nicht heraus, ja die letzte Nachricht, die uns Akten von ihm überliefert haben, ist die Erwähnung einer Schuld, die er am 8. Juni 1313 beim Ser Tomas di Dino kontrahierte.

Am 9. Oktober 1308 erhielt er einen Auftrag, der ihm den grössten Ruhm eintrug.

Zu Anfang des XIV. Jahrhunderts kam die Ausschmückung der bereits erbauten sienesischen Kathedrale und deren Verschönerung mit Bildern an die Reihe. Der Operaio del Duomo, messer Jacomo di Gilberti, wandte sich an Duccio mit dem Auftrag, für den grossen Altar eine prächtige „Ancona“ auszuführen, mit der hoheitsvoll thronenden Mutter Gottes nebst einigen andern Szenen aus der heiligen Schrift. Der Altar sollte gleichsam einen weiteren Dank für die Hilfe der Madonna in der Schlacht bei Montaperti bedeuten und die bescheidene Madonna mit den grossen Augen ersetzen.

Das bestellte Bild lag den Sienesen sehr am Herzen; die Regierung der Republik verringerte sogar die Zahl der Arbeiter beim Ausbau der Kathedrale, um das so ersparte Geld dem Werk des Malers zu widmen, das die für jene Zeit ungeheure Summe von über 3000 Florins in Gold kosten sollte.

Nahezu drei Jahre arbeitete der Meister an der „Ancona“. Im Frühling des Jahres 1311 vollendete er das Werk, das allgemein tiefen Eindruck machte. Der sienesische Chronist Agnolo di Tura nennt es das schönste Bild, das je irgendwo gesehen und angefertigt wurde, „la più bella tavola, che mai si vedesse et facesse“, und später sagt Lorenzo Ghiberti, es sei eine herrliche Sache, „e magnifica cosa“.

In Siena war nur eine Stimme laut: dass bisher kein Maler ein solches Bild geschaffen habe.

Der 9. Juni 1311 war für die Stadt ein denkwürdiger Festtag. Den fertigen Altar trug man unter Musikbegleitung in einer Prozession aus der Wohnung des Künstlers in die Kathedrale. Geschäfte und Werkstätten wurden geschlossen, alle Glocken geläutet, die gesamte Bevölkerung war auf den Strassen. Ein ungenannter Chronist beschreibt folgendermassen seine Eindrücke:

„An Stelle der Madonna delle Grazie wurde eine neue, viel schönere geschaffen, ganz dazu angetan, Frömmigkeit zu erwecken. Auf der Kehrseite stellt das Bild Szenen aus dem alten und neuen Testamente dar.



„Am Tage, als man es in die Kathedrale trug, waren die Geschäftsladen geschlossen und der Bischof ordnete eine feierliche, andächtige Prozession der weltlichen und klösterlichen Geistlichkeit an. Am Umzug beteiligten sich die Signori nove, sämtliche Beamte und das ganze Volk, die Würdigsten schritten mit brennenden



Phot. Alinari.

Duccio di Buoninsegna.
Maestà in der Opera del Duomo von Siena.

Kerzen hinter dem Bilde einher und ihnen folgten in grosser Andacht Weiber und Kinder. Der Sitte gemäss ging man um den ganzen Campo herum, während die Glocken den Ruhm des herrlichen Werkes verkündeten.

„Ausgeführt hat es der Maler Duccio di Niccolo im Hause de Muciatti hinter dem Tore Staloreggi; der ganze Tag verging unter Gebeten und Almosenspenden zur Ehre Gottes und seiner Mutter, die unsere Fürsprecherin ist und uns in ihrer unendlichen Güte vor allem Bösen behütet und Siena vor Feinden und Verrätern schützt."

Nach den Rechnungen der Biccherna kostete die Uebertragung des Bildes aus dem Atelier des Meisters in die Kathedrale sowie die Entlohnung der Glöckner, Trompeter und Musikanten, so die feierliche Prozession begleiteten, über 12 Lire.

Nur Duccio nahm keinen Anteil an der Feier; er besass ein derart zerschlissenes Gewand, dass er sich schämte, mit der Prozession zu gehen, um nicht die allgemeine Aufmerksamkeit auf sein Elend zu lenken.

Diese ganze Schilderung verlegte Vasari nach Florenz und zitierte sie mit einigen Abweichungen gelegentlich der Aufstellung der Madonna Rucellai in Santa Maria Novella.

Die sienesische Ancona bestand aus einem grossen Bilde der Madonna, die mit dem Kinde auf dem Throne sitzt, umgeben von Engeln und Heiligen, die in Anbetung versunken sind, ferner aus 26 kleineren Bildern, die sich auf der Kehrseite befanden. Das ganze Bild war 4,24 Meter lang, 2,10 Meter hoch und von einem gotischen, reich vergoldeten und bemalten Rahmen eingefasst. Duccio schrieb im Sinne der sienesischen Tradition unter sein Werk: Mutter Gottes, werde für Siena ein Born des Friedens, dem Duccio aber, der dich gemalt, spende Lebenskraft, „Mater sancta dei, sis causa Senis requiei. sis Duccio vita, te quia pinxit ita."

Das Altarbild hatte schwere Schicksale durchzumachen: zuerst im Presbiterium aufgestellt, später entzweigefeilt und zum Teile dort untergebracht, wo früher die Madonna delle grazie hing, fand es zuletzt, und zwar in jüngster Zeit, in der Opera del Duomo seinen Platz, wo man es in Ruhe und guter Beleuchtung besichtigen kann. Das Ganze kam nicht auf unsere Tage; einige Teile sind verloren oder in fremden Besitz übergegangen.

Sehen wir uns die Ancona näher an. Wie am Altar Rucellai übertrifft die Madonna an Grösse die sie umgebenden Personen; es liegt dies in der Tradition der griechischen und römischen

Kunst, welche die Gestalten der Götter schon äusserlich durch ihre Grösse von den Menschen unterschied. Anfangs richteten sich auch die christlichen Maler nach diesem Gebrauch.

Ebenso erinnert der Thron, auf dem die Madonna mit dem Jesukind auf dem linken Arm ruht, ähnlich dem Madonnenthron in Santa Maria Novella, eher an die Arbeit der römischen Marmorarii als an ein byzantinisches Werk. Er stellt eigentlich einen grossen architektonischen Bau dar, hinter dem überaus anmutige Gestalten weiblicher Engel hervorblicken.

Der Ausdruck der Madonna selbst ist ernst, aber natürlich und voll Liebreiz; der Mantel, der vom Haupt zu den Füssen herabfliesst, faltet sich in eine derart reiche Drapierung, dass man vermuten muss, der Künstler habe ihn nach einem Modell gemacht. An Jesus, einem vierjährigen Knaben mit jugendlich klugem Gesichtchen und lockigem Haar, wirkt der allzustarke Oberkörper einigermassen störend, da er mit den fast unansehnlichen Füsschen in Widerspruch steht. Auf den ersten Blick überrascht aber die Verwandtschaft mit dem Jesukinde in Santa Maria Novella, wenn auch die Hände anders gelegt sind.

Gruppen von Heiligen, Männer und Frauen, die symmetrisch zu beiden Seiten knien, intelligente, sympathische Gestalten, grösstenteils nicht nachgeahmt, sondern der Wirklichkeit entnommen, steigern die Erhabenheit des ganzen Bildes, das die Italiener in dieser Form mit Recht „Maësta“ genannt haben. Durch besondere Schönheit zeichnen sich die heilige Agnes und die heilige Agathe aus, die an weiblichen Reizen alle Frauentypen überragen, welche von italienischen Künstlern in dieser neuen Epoche der Malerei geschaffen wurden. Voll Anmut sind auch die an den Thron sich lehnenden Engel, mit edlen Zügen, in denen tiefe Verehrung für die Mutter Gottes zum Ausdruck kommt.

Die ornamentalen, mit der Kunstfertigkeit eines Goldschmiedes ausgeführten Details sind voll reicher Einfälle. Duccio tritt hier an die Spitze der sienesischen Meister. Ueberall bricht das Gold hervor: matt und glänzend, glatt und halbrund erhaben; die Gewänder der Madonnen und der Heiligen sind mit Steinen und Verzierungen in meisterhafter Zeichnung besetzt. Ueberall sind Blätter und stilisierte Blumen auf goldenem Hintergrunde angebracht, wie aus den Händen eines Juweliers hervorgegangen; darunter auch der klassische Akanthus, Epheuranken, und Rosenguirlanden. Das alles ist mit solcher Feinheit und solchem Geschmack ausgeführt, dass wir uns nicht wundern dürfen, wenn die

sienesischen Goldschmiede, die nach solchen Bildern arbeiteten, zu europäischer Berühmtheit gelangten. Besonders viel Mühe verwendete Duccio auf die Aureolen der Madonna und Christi, deren jede für sich ein Meisterstück an Geschicklichkeit und auserlesenem Geschmack zu nennen ist. Das Talent Duccios fühlte sich in dem Bilde der Madonna selbst mehr durch die Fesseln der überlieferten Formen gebunden als in den Illustrationen, die das Leben Marias und Christi darstellen. Diese, als Schmuck für die Rückwand der Ancona bestimmt, eigneten sich um vieles mehr zur Einführung von Neuerungen, da sie der Kirchenkritik und der Beurteilung der Gemeindegrössen, die in jener Zeit strenge das Einhalten der bestehenden Traditionen überwachten, weniger ausgesetzt waren. Tatsächlich herrscht in ihnen auch viel künstlerische Freiheit. Duccio geht häufig von den bisherigen Formen ab und gibt mit der ganzen Kraft seiner Seele Leidenschaften und Gefühle wieder. Fast an jedem dieser kleinen Bilder lassen sich realistische Studien nach der Natur nachweisen.

Bei der Betrachtung dieser äusserst feinen Arbeit gewinnt man die Ueberzeugung, dass es kein bedeutenderes künstlerisches Talent gibt, dessen Streben nicht dahin ginge, sich von den verknöcherten, durch die Vergangenheit überlieferten Formen zu befreien, und das nicht durch Versenken in die Natur eine Belebung der Kunst suchen würde. Es liegt dies, ich möchte fast sagen, im natürlichen künstlerischen Instinkte, der mit Malerschulen und kritischen Theorien nichts zu schaffen hat. Jene sogenannte „Rückkehr zur Natur“, von der so oft gesprochen wird, ist daher kein neuer Gedanke. Sie bestand von jeher und spielte stets die erste Rolle. Selbst die byzantinischen Maler suchten die Ketten despotischer Regeln zu sprengen und frische Kraft aus der Natur zu schöpfen.

Jede Kunst, ich meine hier nur die Malerei und Plastik, beginnt mit einer mehr oder minder sklavischen, mehr oder minder gelungenen Nachahmung der Natur. Diese Nachahmung gibt jedoch die Vorbilder nie getreu wieder, denn jedes menschliche Auge sieht anders und jede Menschenhand arbeitet anders.

So entstehen Künstlerschulen. Je länger jedoch die Nachahmung anhält, umsomehr verknöchert die Kunst, umso einförmiger und seelenloser wird sie. So war es auch mit der byzantinischen Kunst, deren übermächtigen Einfluss Giunta Pisano, Guido aus Siena und Duccio zu fühlen hatten.

Man sollte nun glauben, dass das Aufgeben der alten Formeln

und die Zeichnung nach der Natur keine Schwierigkeiten böten. Dem ist aber nicht so; die Maler sind infolge langer Nachahmung ungewohnt, nach einem lebenden Modell zu arbeiten. Im Laufe der Zeit geht übrigens die Technik verloren, der Künstler muss erst lernen, in geeigneter Weise die Gegenstände, wie sie für ihn passen, zu betrachten, und sie nach Möglichkeit noch auszubilden. Nur kühne und grosse Geister sind imstande, sich von den Formeln und Angewöhnungen zu befreien, unter denen sie sich entwickelt haben, mit denen sie aufgewachsen sind. Solche Geister sind seltener, als man gemeiniglich annimmt, und deshalb erfreuen sie sich auch seitens der Menschheit einer besonderen Wertschätzung und Anerkennung.

Duccio bemühte sich redlich, die Ketten alter Tradition zu sprengen, übte sich im Zeichnen nach Modellen und besass genügend Energie und Talent, um in der Kunst andere Wege einzuschlagen. Kraft und Begabung allein reichten jedoch nicht aus, um nun auf einmal eine neue vollendete Kunst der Malerei zu schaffen. So eine Leistung überstieg die Fähigkeiten des Einzelmenschen, der die Schwierigkeiten der malerischen Perspektive nicht überwinden, die Anatomie und Mechanik des menschlichen Körpers nicht auf einmal erlernen konnte, weil sie damals niemand gründlich kannte, weder der Maler noch der Arzt.

Natürlich musste auch die Gesellschaft, die ihn umgab, der byzantinischen Einförmigkeit müde sein. So kündigte sich, wie es meist in Zeiten grosser Umwandlungen der Fall ist, auch in der Malerei eine Reform auf allen Gebieten an. Befruchtende Ideen hat man am Ende des XII. und XIII. Jahrhunderts stets in Frankreich zu suchen; die gotische Kunstbewegung war eine derart mächtige, dass sämtliche Geister in Europa von ihr ergriffen wurden. Die gotische Plastik nahm ihre meisten Vorbilder aus der Natur: Blumen, Tiere und Menschen. Zwar stilisierte sie die lebenden Wesen den Bedürfnissen der Architektur entsprechend, zerstörte aber niemals in ihnen den Pulsschlag der Natur.

Man darf nicht vergessen, dass Duccio ein Zeitgenosse Giovanni Pisanos war und gleich diesem grossen Reformer der Bildhauerkunst unter dem Einfluss der neuen Strömungen stand. Die französischen Miniaturen gelangten ebenso wie die plastischen Werke nach Italien, im übrigen drängte sich die Gotik ähnlich wie die provençalische Poesie durch die Originalität ihrer Erfindung überall vor und nahm alle empfänglicheren Gemüter gefangen. Duccio führte auch in die Malerei die Ideen der Gotik

ein, verband sie aber gleichzeitig mit den italienischen Traditionen.

Schon an den Ornamenten des Thrones der Madonna Rucellai begegnen wir gotischen Motiven und der sienesischen Maësta gab er einen prächtigen gotischen Rahmen. Seine Vorliebe für die gotische Architektur kommt in mehreren Bildern, denen gotische Bauten als Hintergrund dienen, zum Ausdruck. Er kannte sie durch und durch und jahrzehntelang kommt ihm keiner der sienesischen oder florentinischen Maler in der architektonischen Zeichnung gleich. Im „Einzug nach Jerusalem", der zum sienesischen Altarbild gehört, bilden gotische Bauten den Hintergrund. Hier stellt der Künstler das Stadttor am Ende der Staloreggigasse dar, in dessen Nähe er gewohnt hat, als er seine Maësta malte, und gibt Paläste, Loggien und Kuppeln von Gebäuden wieder. Ebenso sehen wir auf einem anderen Bilde, „Christus, einen Blinden heilend", das sich in der Londoner Galerie befindet, einen wunderbar schönen, architektonischen gotischen Hintergrund.

Manche Gestalten, insbesondere im sienesischen Altarbild, erscheinen geradezu gotischen Vorbildern nachgebildet und tragen unverkennbar das Gepräge französischer Kunst an sich. Hie und da fällt die Verwandtschaft zwischen seinen Heiligen und den Gestalten Giovanni Pisanos auf. Beide Meister hatten sich gegenseitig beeinflusst; Duccio behielt jedoch stets, selbst in den dramatischesten Szenen, das Mass bei, gegen welches Pisano häufig sündigte. Nie verfiel der Sienese in Grimasse oder Karrikatur.

Von allem Anfang an hatte die italienische Malerei gewisse biblische Motive lieb gewonnen, aus denen das Talent der Künstler die schönsten Blüten entwickelte. Zu diesen gehörte als der Höhepunkt dramatischer Handlung die „Kreuzigung", als der tiefste Ausdruck religiöser Lyrik die „Verkündigung" und „Geburt Christi", Vorwürfe, die zu wirklichen Schatzgruben für die italienische Kunst geworden sind. Dagegen waren die „Flucht nach Aegypten" und die „Heiligen drei Könige" geeignete Stoffe zur Genremalerei, die es gestatteten, den Gegenstand möglichst frei zu behandeln und manches Neue aus der Natur einzuführen. Dass Duccio diese Themen und die Art ihrer Darstellung noch aus Miniaturen studierte, unterliegt keinem Zweifel. Beweis hiefür ist die überaus weiche, feine Pinselführung, so dass man vermuten kann, dass der Künstler früher, ehe er sich mit grösseren Gemälden befasste, Miniaturen gemalt haben muss. Dieser Umstand kam seinem Talente sehr zu statten, die Gestalten Duccios sind daher überaus gründlich und ohne Ba-

nalität ausgeführt und in jeder von ihnen bricht der ihr eigene Charakter durch.

In der sienesischen Galerie befindet sich ein kleines Triptychon von ihm (Stanza I. 35), das wohl stark gelitten hat, aber nicht restauriert ist und die Madonna zeigt, umgeben vom heil. Petrus und Paulus, sowie zahlreiche Szenen aus dem Leben Christi. In diesem Werke ist vielleicht mehr als in jedem andern der Einfluss der Miniaturisten auf die Malweise Duccios zu erkennen: die gleiche, bis ins Kleinste gehende Ausführung, die gleiche Vorliebe für die Pracht der Ornamente, die gleiche Treue in der Wiedergabe des Details.

Der Kunsthistoriker Kondakoff[1]) will sogar wissen, welches Miniaturwerk Duccio benützt hat; nach ihm wäre es das in der Bibliothek zu Parma aufbewahrte Evangelienbuch gewesen. Es ist dies eine sehr weitgehende Vermutung des Forschers, zumal wir nicht den geringsten Beweis dafür haben, dass der Künstler diese Miniaturen je gesehen hat.

Es gab damals zahlreiche Miniaturencodices und in ihnen finden wir zum erstenmal die Leiden Christi illustriert. Die berühmtesten, die wir noch heute besitzen, sind das sogenannte syrische Evangelienbuch des Mönches Rabula aus dem Jahre 536 in der Bibliothek zu Florenz, das griechische aus Rossano und das lateinische zu Cambridge. In diesem letzteren befinden sich Kompositionen wie der „Einzug in Jerusalem", die an dramatischer Kraft selbst von Giotto nicht übertroffen wurden.

Duccio hatte es aber gar nicht nötig, sich an alten Musterbüchern zu üben, da um diese Zeit sowohl aus Italien als auch aus Frankreich zahlreiche Miniaturen über die ganze Welt verbreitet wurden, die je nach dem Künstler, der sie malte, mehr byzantinischen, lateinischen und zuletzt auch gotischen Charakter trugen. Die verschiedenen Bibliotheken, so die vatikanische, die Laurenciana in Florenz und die Nationalbibliothek in Paris, bewahren noch heute eine genügende Anzahl dieser Schätze mittelalterlicher Malerei.

Einige Bilder der Ancona, die Szenen aus der heil. Schrift darstellen, entsprechen noch vollkommen den ursprünglichen Vorschriften der christlichen Ikonographie und den alten Miniaturen; ein namhafter Teil derselben aber ist Duccios eigene Komposition, und die Leiden Christi sind von niemandem vor ihm so mit allen

[1]) Kondakoff. Histoire de l'art byzant. trad. Trawinski II 156.

Einzelheiten dargestellt worden. Am originellsten zeigt sich der Meister in der Geschichte Marias und namentlich in den 6 Bildern, deren Inhalt wahrscheinlich den Erzählungen der „Goldenen Legende“ Voragines entnommen ist. Die „Himmelfahrt Marias“, die poetischeste unter diesen Legenden, hatte Duccio indes nicht illustriert.

Auf der Höhe seines Talentes zeigte er sich in der „Kreuzigung“, dem grössten Bilde nach der thronenden Madonna.

Im Gegensatze zu Giunta Pisano stellte Duccio Christus am Kreuz zwischen den beiden Schächern dar, und entgegen den bisherigen Vorschriften beseitigte er die Engel, die das Blut des Heilands in Gefässen auffingen, als zu nebensächlich gegenüber der gewaltigen Tragik der ganzen Handlung.

Der Künstler brachte ausser dem Schwarm der über dem Kreuze schwebenden Engel fünfzig Gestalten auf dem Bilde an.

Was die Kenntnis des menschlichen Organismus anbelangt, so fiel der Leib Christi unvergleichlich besser aus als bei Giunta und selbst beim späteren Giotto; ebenso sind in der Gruppe von Personen zu beiden Seiten des Kreuzes mehrere ausdrucksvolle Physiognomien zu finden. Mit grosser Treue gab der Künstler die Szene wieder, in der Maria ohnmächtig in die Arme der Frauen sinkt, deren Blicke sich mit Entsetzen dem Gekreuzigten zuwenden. Recht bunt und originell wirkt eine Gruppe Soldaten, Priester und Volk zur Rechten. Jede einzelne Gestalt hat ihren besonderen Charakter. Alles darin ist voller Leben und Bewegung, gibt sich natürlich und ungezwungen. Vortrefflich gelungen und von einer für jene Zeit geradezu bewunderungswürdigen Schönheit ist die Hauptgruppe in dem Bilde, das die „Kreuzabnahme“ darstellt. Maria umfasst den sich neigenden Kopf Christi und drückt ihn voll mütterlichen Schmerzes an ihre Lippen, um dem geliebten Antlitz noch einen letzten Kuss zu geben. Diese beiden Hauptgestalten so wie die anderen ringsumher sind mit hoher Meisterschaft wiedergegeben. Fast in jedem der Bilder Duccios finden wir etwas, was unsere Bewunderung erregt; jedes einzelne ist mit Sorgfalt gemalt, die Gestalten sind mit genauer Kenntnis der richtigen Verhältnisse gezeichnet, Hände und Füsse schön geformt und genau ausgeführt.

Zu seinen sympathischesten Werken gehört „die Verkündigung“, die sich in London befindet. Die Szene spielt in einem Vorhofe mit gotischer Architektur. Maria tritt aus der Tür, leichten Schrittes nähert sich ihr ein Engel von ganz besonderer Schön-

heit, dessen anmutige Handbewegung seinen Worten mehr Nachdruck zu verleihen scheint. Die beiden Gestalten tragen hier vielleicht ein mehr irdisches, kräftigeres Gepräge, als ähnliche auf den Bildern Fra Angelicos, dafür aber sind sie auch verständlicher. Sie bezeichnen einen wirklichen Sieg des neuen italienischen Geistes über die byzantinische Routine.

Duccio schuf das, womit die sienesische Malschule noch heute die Herzen gewinnt: das junge Weib voll bezaubernder Anmut, mit seinen mandelförmigen Augen, seiner römischen Nase, der harmonischen Stirne und überhaupt seinem ganz eigenen Adel im Gesichtsausdrucke, wie ihn die florientinische Schule nicht erreicht hat. Zum erstenmale in der sienesischen Malerei treffen wir auch auf dem Antlitze der Frauen jenes belebende Lächeln an, welches gleichsam das Morgenrot einer neuen Kunstaera verkündet. Dem byzantinischen Geschmacke war jenes gütige Lächeln, die schönste Offenbarung einer edlen Seele, durchaus fremd.

Was weiter bei den Bildern Duccios auffällt, ist das strenge Masshalten in der Darstellung tragischer Gefühle. — In der „Kreuzigung", der „Kreuzabnahme" und in seinem „Christus vor Pilatus" sieht man nirgends jene unangenehmen, oft abstossenden Gesichtsverzerrungen, jene krampfhaften Bewegungen, die so häufig in der Plastik Giovanni Pisanos peinlich berühren. Die Bewegungen sind hier natürlicher und überall macht sich eine gewisse Schlichtheit geltend, die Giotto seinen Gestalten vergebens einzuflössen suchte.

Der riesige Fortschritt Duccios offenbart sich auch in seiner Landschaft, die er kühn nach der Natur entwirft. Im „Einzug nach Jerusalem" sehen wir einen sich zwischen Gärten, Palmen, Oliven und Orangenbäumen hinschlängelnden Weg. Kinder blicken von der Mauer herab oder klettern an den Aesten der Bäume empor, die Fenster sind mit Neugierigen besetzt und Knaben laufen vor dem auf einer Eselin reitenden Christus einher.

Im „Wunderbaren Fischfang" der Opera del Duomo ist die Landschaft von einer Schönheit, wie sie kein anderer Maler des XIII. Jahrhunderts hervorzuzaubern verstanden hat. Auch Giotto erreichte den sienesischen Meister in der Wiedergabe der Pflanzenwelt und der nach der Natur gezeichneten Bäume in keiner Weise. Dasselbe realistische Studium macht sich in der „Geburt Christi" der Berliner Galerie und mehreren anderen Bildern bemerkbar.

Der Einfluss Duccios auf die italienische Malerei war bahnbrechend; vielleicht wurde er bisher nicht genügend gewürdigt.

Indem der Meister fast alle wichtigeren Bibelszenen illustrierte, blieb er den italienischen Künstlern für lange Zeit ein Vorbild. Er zeigte durch mustergültige Darstellungen, wie bei derlei Arbeiten zu verfahren sei. Man kann die Spuren seiner Gedanken bis auf die Maler des XV. Jahrhunderts verfolgen.

Giotto, der vier Jahre vor Duccio den gleichen Gegenstand, die Leiden Christi, in den Fresken der Arena zu Padua zu malen begonnen, steht an Ideenreichtum hinter den Schöpfungen Duccios zurück.

Als Ingres gelegentlich seines Besuches in Siena die für die Stiche des Bartoccini bestimmten Abdrücke der Leiden Christi von Duccio sah, rühmte er sie über alle Massen und behauptete, die frühsienesische Malerei sei bereits die Ankündigung der Renaissance gewesen.

Die sienesischen Maler setzten an die Spitze ihrer Statuten vom Jahre 1355 den Namen des Allmächtigen und der Madonna: „Denn wir sind“, so sagten sie, „von Gottes Gnaden diejenigen, die schlichten Menschen, so nicht lesen können, wunderbare Dinge offenbaren, die in Tugend vollbracht, ein Werk heiligen Glaubens sind, und kein Ding, wäre es auch das geringste, kann einen Anfang oder ein Ende haben ohne Willen, Wissen und Liebe“ — senza potere, et senza sapere, et senza con amore volere.

Dieses Credo charakterisiert am besten die sienesischen Künstler: sie malten mit Glauben und Liebe. Den lautersten Ausdruck dieser inniglichen Seelenstimmung traf nach Duccio Simone Martini.

V.

Was Guido Guinicelli, Cino da Pistoia und zuletzt Dante in der Poesie für die Hebung des Frauenideals bedeuten, das war Simone Martini für die Malerei. Die Donna Angelicata wird auch sein Ideal und sie darzustellen betrachtet er als seine Aufgabe.

Der Gedanke musste sich, wie dies immer geschieht, zuerst in der Dichtung durchringen, ehe er zur darstellenden Kunst gelangte. Duccio war ein religiöser Maler, Martini ein Maler religiöser Mystik. Ueberdies konnte er, infolge seiner Berührung mit dem Hof der Anjous in Neapel vom Geiste des Rittertums angeweht, besser als irgend ein anderer italienischer Künstler das eigenartige Wesen der französischen und italienischen Ritterwelt zum Ausdruck bringen.

Sein Hauptstreben ging dahin, ein Weib zu schaffen, dessen edle Schönheit und überirdischen Zauber die Dichter besangen. Schon im Auge dieses Wesens sollte man all die Tugenden lesen können, welche die Poesie dem engelgewordenen Geschöpfe zuschrieb. Die Frauengestalten Martinis gleichen den damaligen Burgfräulein, sind Patrizierinnen, prächtig, oft modisch gekleidet, mit langen, golddurchwirkten, faltenreichen Gewändern, wie es den Damen der Ritterwelt zukam. Aus der Zeichnung der wohlgestalteten schmalen Hände erkennt man ihre Abstammung, aus den Bewegungen ihre sorgfältige Erziehung. Das sind nicht die bürgerlichen Frauen der späteren florentinischen Meister, eines Gozzoli oder der beiden Lippi, sondern die edelsten Blüten der Gesellschaft. Selbst mit den Frauen Giottos lassen sich diese höheren Wesen Martinis nicht vergleichen, die neben jenen wie die Frauen Reynolds neben den Bäuerinnen eines Ostade aussehen.

Im aristokratischen Siena, in Pisa mit seiner alten Kultur, endlich in Neapel am Hofe der Anjous, woselbst sich Simone einige Zeit aufhielt, suchte und fand er die Modelle für seine Frauenschönheiten. Er schuf jedoch keinen bestimmten Heiligentypus, jede seiner Gestalten hat ihren eigenen Charakter, ihr besonderes Gepräge. Petrarca hatte sich nicht ohne Grund an Martini gewandt, dass er ihm das Bild seiner Laura male. Das Porträt fiel so glänzend aus, dass der Dichter dem Maler gar drei Sonette widmete. Er versichert, Simone müsse im Paradies gewesen sein, wo er Laura sehen und malen durfte, damit man auch auf Erden an ihre Schönheit glaube.

Martini wurde zu Siena um das Jahre 1248 im Stadtteil des heiligen Egidius als Sohn des Martinus geboren; er heiratete Giovanna, die Tochter des Malers Memmo di Filipucci und Schwester des gleichfalls sienesischen Malers Lippo Memmi. Er starb zu Avignon im Jahre 1344.

Man weiss nicht, ob er ein Schüler Duccios war. Soviel ist aber gewiss, dass er dessen Spuren folgte und erfüllt von dessen Geist die sienesische Malerei zu der Höhe emporgeführt hat, auf der sie alle ihr eigentümlichen Vorzüge entwickeln konnte.

Im Leben und Wirken Martinis lassen sich drei Hauptperioden unterscheiden. Aus dem Jahre 1315 haben wir die erste Nachricht über seine künstlerische Tätigkeit; von da ab bis nach dem Jahre 1333 finden wir ihn abwechselnd bald in Siena, bald in Pisa und Neapel mit Fresken und Bildern beschäftigt.

Vom Jahre 1333 bis 1337 weilt er in Assisi, wo sich wohl

der bedeutendste Teil seines künstlerischen Nachlasses befindet, und endlich wirkt er vom Jahre 1339 bis 1344 am päpstlichen Hofe zu Avignon im Vereine mit seinem Bruder Donato.

Gehen wir auf die erste Periode etwas näher ein.

So mancher Kunstliebhaber dürfte den sienesischen Sindaco um seine Gemächer im Palazzo pubblico beneiden. Wohin das Auge fällt, Fresken von Sodoma und ältere Gemälde von Sano di Pietro und Vecchietta; die grösste Zierde des ganzen Rathauses aber ist der Saal im ersten Stockwerk, den neben Sodoma Martini beherrscht. An der Hauptwand befindet sich ein Riesenfresko des letzteren, das unter einem Baldachin die Madonna mit dem Kinde, von Heiligen und Engeln umgeben, darstellt. Schon aus der Ferne blendet es die Augen durch den Reichtum der mit Gold durchwirkten Gewänder, durch die Pracht der Verzierungen, der Diademe, Edelsteine und Perlen, durch den Glanz der bis ins kleinste Detail über den Häuptern der Heiligen ausgeführten Aureolen, die ein charakteristisches Merkmal der sienesischen Malerei geworden sind. Wie auch viele andere Sieneser Meister, ging der Künstler so weit, dass er manche Ornamente, wie die Agraffe, die den Mantel der Madonna zusammenhält, oder die vergoldeten Gurten erhaben gestaltete, um den Eindruck des Glanzes womöglich zu steigern

Dies waren noch Reminiszenzen der byzantinischen Kunst und das eitle, in seiner Glanzzeit reiche Siena nahm sie willig auf.

In den Gestalten der Rathausfresken suchen wir zunächst die Spuren jener Anmut, die einst Petrarca so sehr entzückte. Wir entdecken sie auch sofort in den beiden Engeln, die vor dem Throne knien und der Madonna eine Schüssel mit Früchten darbieten. Diese Engel hat Simone gewissermassen Leonardo vorempfunden, so sehr bestricken sie durch Liebreiz und Anmut. Die sanfte und ernste Madonna hingegen zeigt noch keine Abweichung von der früheren Anschauung, wie uns denn auch das Jesukind, das steif auf den Knien der Mutter steht, durch seine gereiften Züge auffällt.

Zu beiden Seiten Marias stellte der Künstler eine ganze Reihe von Heiligen hin, je 15 Figuren zur Rechten und Linken. Besonders die stehenden Gestalten sind anatomisch noch mangelhaft ausgefallen, dagegen zeichnen sich die Gesichter durch liebevolle Behandlung aus. Die Komposition als Ganzes übertrifft das Hauptbild von Duccios Ancona, in der Gruppierung der Personen herrscht mehr Freiheit, mehr Luft und Raum. Ein bedeutender Fortschritt ist hier unverkennbar, obgleich das Fresko zu den Erstlingswerken

des Meisters gehört und schon im Jahre 1315 gemalt ist, also nur einige Jahre nach der Vollendung von Duccios Maësta. Unter dem Throne Marias ist eine Inschrift angebracht, welche über die Bedeutung des Bildes gerade im Saale des Stadtrates Aufklärung gibt. Die Mutter Gottes lässt sich also vernehmen: „Die Rosen und Lilien, welche die Himmelsfluren schmücken, freuen mich nicht mehr als eure nützlichen Beratungen. Sobald ich jedoch einen unter euch bemerke, der von irdischer Sucht getrieben meiner vergisst, mein Land vernachlässigt und dafür, dass er so schändlich handelt, auch noch Ruhm einheimst, der möge verflucht sein und mit ihm jeder, der ihm Vorschub leistet“. Und zu den sie umgebenden Heiligen gewendet, fährt sie fort, dass ihre Gebete denen, die Zwiespalt in die Republik säen, keinen Nutzen bringen werden.

Diese Warnung war im Beratungssaal des sienesischen Volkes leider nur zu sehr am Platze.

Im gleichen Masse wie die Maësta nimmt ein anderes Fresko, das den grössten Teil der gegenüberliegenden Wand bedeckt, die von Martini dreizehn Jahre später bemalt wurde, unser Interesse ganz in Anspruch.

In einem Tal zwischen zwei Schlössern reitet ein Ritter auf einem schweren, reich geschirrten Rosse, einen Feldherrnstab in der Hand. Er stellt den sienesischen Feldherrn Guidoriccio Fogliani de'Ricci vor, den Sieger von Montemassi und Sassoforte.

Das Bild fällt schon deshalb auf, weil es aus dem Rahmen kirchlicher und allegorischer Kompositionen heraustritt und uns einen Massstab gibt, wie die Sienesen die Natur zu behandeln wussten. Ross und Reiter sind trefflich wiedergegeben. Ricci sitzt fest im Sattel, das Pferd stampft so natürlich auf, dass man beinahe seine Tritte zu hören glaubt. In diesem Pferd und Reiter spürt man bereits jene Kraft, die später den Reiterdenkmalen Donatellos und Verocchios ihr charakteristisches Gepräge gab. Aber auch das Landschaftsbild ist anziehend: keine Nachahmung der Landschaften Duccios, vielmehr dem Thema angepasst, bildet es einen vortrefflichen Hintergrund für die stolze Gestalt des Ritters.

Dieses Bild gibt uns eine deutliche Vorstellung, welch herrliche Werke von den Frühitalienern geschaffen worden wären, wenn der byzantinische Formalismus nicht auf ihnen gelastet hätte. An Naturempfindung gebrach es ihnen wahrlich nicht und ihre Kunst gewann sofort ihre volle Freiheit wieder, sobald sie die hemmenden Vorschriften der Tradition überwunden hatten. Wenn man die Reitergestalt des Ricci betrachtet, kommen einem un-



Phot. Alinari.

Simone Martini. Guidoriccio da Fogliano. Palazzo pubblico. Siena.



Phot. Alinari.

Simone Martini und Lippo Memmi. »Verkündigung Mariä«. Florenz, Uffizien.

willkürlich die Porträts von Velasquez aus der Madrider Galerie in den Sinn. Eine ganz eigene Kraft und Ungezwungenheit herrscht in diesem Werke, das, um ein heutiges Wort zu gebrauchen, ganz en plein-air behandelt ist. Betrachtet man zuerst die Wand mit der Mutter Gottes und dann Riccis Figur, so erscheint es kaum glaublich, dass dieselbe Künstlerhand beide Fresken gemalt hat.

Aus der ersten Schaffenszeit des Meisters stammt auch noch das einst sehr umfangreiche Altarbild in Pisa und drei kleine Madonnen im Museum zu Orvieto.

Die Madonna von Pisa gehört wie Duccios Maësta in die Reihe der Riesenkompositionen. Im Jahre 1320 von den Dominikanern in Pisa bestellt, schmückte sie lange Zeit den Hauptaltar der Katharinenkirche. In der Mitte des Altars thronte die Madonna und auf den Seitenbildern und der Predella waren 41 Gestalten untergebracht. Heute bewahrt das Museum zu Pisa acht dieser Bilder, der Rest befindet sich im Saale des erzbischöflichen Seminars.

In allen diesen Kompositionen weht wie in der Maësta des sienesischen Rathauses eine Art lyrischen Friedens, aus allen spricht tiefernste Religiosität. Nirgends aber bricht diese Art religiöser Lyrik Martinis stärker hervor als in seiner „Verkündigung“, die aus der sienesischen Kathedrale in die Uffizien von Florenz gelangt ist. Sie stammt aus dem Jahre 1333 und steht also auf der Grenzscheide zwischen den Arbeiten Simones in Siena und Assisi.[1]

Die mittlere, ziemlich grosse Tafel stellt auf goldenem Hintergrunde die Verkündigung dar: Maria lehnt sich erschrocken in den Sessel zurück, auf dem sie sitzt, als wollte sie vor der unverhofften Mitteilung Schutz suchen; zur Linken naht der Erzengel Gabriel mit einem Oelzweig in der Hand; beide sind durch eine Vase mit einer weissen Lilie von einander getrennt. Die Seitenbilder, rechts vom Beschauer die heilige Julia und links der heilige Ansano mit der schwarzweissen Standarte Sienas in der Hand, haben besondere gotische Rahmen. Beide Figuren wurden von Memmi, dem Schwager Simones gemalt, während der Meister selbst die mittlere Tafel ausgeführt hat.

Trotz einiger störender Zeichenfehler gehört dieses Bild zu den schönsten, die Martini hervorgebracht hat, und nirgends viel-

[1]) Dieses ursprünglich für die sienesische Kathedrale bestimmte Bild wurde später der Kirche San Ansano in Castelvecchio geschenkt; erst im Jahre 1799 fand es in den Uffizien seine endgültige Aufstellung.

leicht tritt das Bestreben, die menschlichen Gestalten von der Erde loszulösen und sie engelgleich zu machen, mehr zutage als in dieser Madonna und diesem Erzengel, die das Talent des grossen Sienesen so hervorragend charakterisieren. Auch hier macht sich reiche Ornamentierung und erlesener Geschmack bemerkbar.

Doch wenden wir uns nach Assisi.

Die Berufung zur Ausschmückung des Gotteshauses der Franziskaner hatte Martini Robert von Anjou, dem König von Neapel, zu verdanken.

Robert unterhielt ständige Beziehungen zu den toskanischen Welfen. Mit deren Hilfe und der Unterstützung des Papstes Johann XXII. gedachte er das ganze italienische Königreich zu besiegen. Im Jahre 1310 weilte er sogar in Siena und zwei Jahre später empfing man daselbst im Palaste Squarcialupi den Bruder des Königs, Peter Grafen Gravina; ein anderer Bruder Roberts hielt sich im Jahre 1315 in Toskana auf. Sowohl der König wie seine Brüder erwiesen sich als besonders freigebige Gönner der Kunst und auch als Kenner der sienesischen Malerei. Im Jahre 1317 wurde nun Ludwig von Toulouse, der älteste Bruder Roberts, heilig gesprochen. Weil dieser sich vorher seiner Rechte auf die neapolitanische Krone begeben hatte, um sein Glück in einem frommen Leben zu suchen, hatte Robert Grund genug, die Kanonisierung zu feiern und dabei zahlreiche Stiftungen zu gründen.

So liess er auch Martini nach Neapel kommen und gab ihm den Auftrag, ein Altarbild zu malen, das den heil. Ludwig darstellen sollte, wie er die abgelehnte Krone seinem Bruder auf die Stirne drückt. Das Bild befindet sich zu San Lorenzo Maggiore in Neapel und gehört zu des Meisters besten Werken; leider hat es schon stark gelitten. Wie es scheint, weilte Martini vom Jahre 1317 bis 1320 am Hofe der Anjou.

Zur Ausführung seiner ehrgeizigen Pläne, die Hersschaft über ganz Italien zu erringen, bediente sich Robert der Franziskaner und wurde einer der mächtigsten Beschützer dieses Ordens. Die Gemahlin Roberts, Königin Sancia, gründete grosse Clarissinnenklöster, so S. Croce in Neapel, wo sie eine eigene Kapelle besass, und auch das Stift zu Aix in der Provence; überdies legte sie den Grund zu dem Konvent der Minoritenbrüder auf dem Berge Zion. Der König hatte unter den Franziskanern seine besten Berater und Freunde; auch hegte er die Absicht, im spätern Alter in einem ihrer Klöster Ruhe zu suchen. Sancia trat nach dem Tode ihres Gatten in den Clarissinnen-Orden ein und starb im Franziskanerhabit.



Phot. Alinari.

Simone Martini. Schwertleite des hl. Martin-Assisi, S. Francesco.

Der königliche Hof stand in ununterbrochenem Verkehr mit Assisi. Aller Wahrscheinlichkeit nach wollte König Robert die Kapelle des heil. Martinus in San Francesco, die der Kardinal Gentile da Montefiore gegen Ende des XIII. Jahrhunderts gegründet hatte, auf eigene Kosten ausschmücken lassen.

Zur Ausführung dieser Arbeit bestimmte er Martini. Seit langem schon war es am neapolitanischen Hof Sitte geworden, sienesische Künstler zu berufen.

Der erste toskanische Maler, von dessen Tätigkeit in Neapel wir Kunde haben, war Montano d' Arezzo. Er malte im Jahre 1305 auf Befehl König Karls II. zwei Kapellen im Castel Nuovo, im Jahre 1309 zwei andere im Castel dell Uovo und führte daselbst auch noch viele andere Arbeiten aus. Montano stammte zwar aus Arezzo, aber man muss ihn seiner Kunstrichtung nach den Sienesen zuzählen; denn Arezzo stand damals ganz unter dem Einflusse Sienas.

Die Aufgabe, das Leben des heil. Martinus zu illustrieren, musste die künstlerische Einbildungskraft Martinis ganz besonders anregen, da das Thema mit den bestehenden Traditionen der Malerei nur lose zusammenhing. In Toskana, und zwar nur zu Lucca in San Martino, befanden sich damals Basreliefs, die einzelne Szenen aus dem Leben des Heiligen darstellten. Von Malern hatte sich vor Martini niemand mit diesem Thema befasst. Ueberdies hatte der heilige Martinus eine ritterliche Vergangenheit, weshalb der Künstler, der unter dem frischen Eindruck der höfischen Pracht und der ritterlichen Sitten in Neapel stand und als Sienese reiche Ornamentierung in der Malerei bevorzugte, hier seinen Neigungen freien Lauf lassen konnte.

In elf Bildern schildert nun Martini in der Kapelle des heil. Martinus Szenen aus dessen Leben, von denen namentlich drei Fresken besondere Erwähnung verdienen, da sie in hohem Grade den realistischen Zug in Simones Kunst erkennen lassen.

Zu diesen Szenen gehört die Erteilung des Ritterschlages, auf architektonischem Hintergrunde dargestellt. Der junge Ritter steht mit wie zum Gebete emporgehobenen Händen, der Kaiser umgürtet ihn mit dem Schwert, während ihm ein Knappe die Sporen anschnallt. Rechts spielen einige Musikanten auf, links halten zwei kaiserliche Diener ritterliche Embleme, Helm und Schwert. Gewiss wird der Künstler in Neapel oder im heimatlichen Siena Schwertleiten beigewohnt haben, denn er stellt die Handlung genau so dar, wie sie in Berichten und alten Miniaturen geschildert wird.

Simone wählte wie Duccio und Giotto mit Vorliebe den archi-

tektonischen Hintergrund und es scheint, dass den Künstlern jener ersten Zeit die architektonische Perspektive weniger Schwierigkeiten machte, als ein offenes Landschaftsbild. Deshalb begegnen wir den Stadtmauern auf ihren Bildern so häufig.

Ein anderes, nicht minder gelungenes Freskogemälde hält den Augenblick fest, in dem der Heilige die vom Kaiser angebotenen Geschenke zurückweist. Auch hier waltet der Realismus, unterscheidet sich aber vorteilhaft von der etwas rohen Naturnachahmung Giottos. Bei Martini überwiegt stets das Bestreben, jedes Ding, jede einzelne Szene künstlerisch zu gestalten; mit der Genauigkeit in der Wiedergabe der Natur verbindet sich die feine Pinselführung und eine gewisse Zartheit in der Farbengebung. Dieser Unterschied von Giotto fällt hauptsächlich bei dem Bilde auf, das den Tod des heiligen Martin schildert: trotz der vielen Personen, die den Verstorbenen umgeben, und trotz der tiefen Trauer, die aus den Mienen aller deutlich spricht, ist nirgends jene Aufgeregtheit, jene Unruhe und Heftigkeit zu finden, die Giotto eigen war. Sehr richtig nennt einer von den jüngsten Kritikern Giotto einen Schauspieler und Martini einen Physiognomiker: jener will alle Gefühlsäusserungen durch nervöse Muskelbewegungen darstellen, während dieser durch den blossen Blick und Gesichtsausdruck denselben Zweck zu erreichen strebt. Ein treffliches Vergleichsobjekt mit Martini gibt uns in dieser Hinsicht das Fresko Giottos in der oberen Kirche zu Assisi ab, „Wie der heil. Damian den heiligen Franciscus beweint", und der „Tod des heil. Franciscus" in Santa Croce zu Florenz.

Ausser den angeführten elf Bildern schmückte der Künstler die Wände der Kapelle noch mit zahlreichen Bildnissen von Heiligen, unter anderen der Heiligen: Clara, Elisabeth, Ludwig von Frankreich, Ludwig von Toulouse, Magdalena, Katharina, Franciscus u. a. m., von denen häuptsächlich die Gestalten der Frauen und des heil. Franciscus alle Vorzüge seines Talentes ins glänzendste Licht stellen. Ein geadelter Realismus ist die Eigenart des Künstlers: wenn wir seine heil. Magdalena oder Katharina betrachten, glauben wir die Patrizierinnen jener Zeit mit ihrer edlen Haltung, ihren gepflegten Händen, ihrer zarten Haut und den sanften Blicken leibhaftig vor uns zu sehen.

Vergleicht man sie mit den Frauen Ghirlandajos in S. Maria Novella, so kann man den ganzen Unterschied der Kunst-Epochen, in denen die beiden Künstler wirkten, deutlich wahrnehmen.

Beide nahmen ihre Frauengestalten aus dem Leben; während



Phot. Alinari.

Simone Martini. Hl. Magdalena und hl. Katharina. Assisi, S. Francesco

aber die florentinischen Patrizierinnen lediglich treue Porträts der Frauen mit all ihren Vorzügen und Fehlern sind, mit ihrem Stolz, ihrer Leidenschaft, den erzürnten und zusammengepressten Lippen, umweht die Gesichter Martinis jener poetische Geist des XIII. Jahrhunderts, der das Weib in eine höhere Sphäre erheben will, in der nur eine Leidenschaft Geltung hat — die Leidenschaft des Guten.

Mit dem Streben, die menschliche Gestalt poetisch zu verklären, steht gewiss auch die Eigentümlichkeit der sienesischen Maler, den Augen eine ovale, schmale Form zu geben, in ursächlichem Zusammenhange. Bei Duccio tritt diese Eigenheit noch nicht so deutlich hervor wie bei Martini. Simone ging hierin bis an die äusserste Grenze des Erlaubten; ihm folgten andere Sienesen und von den Florentinern zum Teil Giotto, insbesondere aber Orcagna, der überhaupt ganz unter sienesischen Einflüssen stand.

Das schmale, sogenannte mandelförmige Auge war nichts Neues; es bildete ein charakteristisches Merkmal der ägyptischen und assyrischen Kunst; aus dieser Tradition wurde es zum Teil von der byzantinischen Malerei übernommen, ohne jemals ganz zur Herrschaft zu gelangen; die byzantinische Kunst liebte vielmehr das grosse, offene Auge, das auch der urchristlichen Malerei entsprach.

Es scheint aber, dass die schmalen Augen und die länglichen Finger der Hand stets als Merkmal eines gewissen aristokratischen Idealismus angesehen wurden; in den ägyptischen Porträts begegnen wir dem halbgeschlossenen Auge meist nur bei Personen hoher Abstammung, umgekehrt dem ausgesprochen runden bei gewöhnlichen Leuten.[1])

Die sienesische ideal-aristokratische Kunst bevorzugte namentlich bei Frauen die längliche Form des Auges, die vortrefflich zu der sie umgebenden Aureole passte. Die Gestalten einer Laura und Beatrix erscheinen derartig durchgeistigt, dass ihr Blick für das Irdische fast gar nichts mehr übrig hat.

Das halb geschlossene Auge sollte Seelenadel bedeuten. Diese Darstellungsform auf Kosten der Wirklichkeit wollte lange Zeit nicht aus der Malerei verschwinden, bis sie endlich in der Renaissance unterging.

Kehren wir zur Kapelle des heil. Martinus zurück. Die Darstellung des heil. Franciscus musste dem sienesischen Meister keine

---

[1]) Man vergleiche das schöne Gesicht der Königin Tai im ägyptischen Museum zu Kairo und das Basrelief aus Abydos, das Seti I. darstellt (Perrot et Chipiez L'Egypte S. 124 und 694) mit der berühmten Figur des ägyptischen Schreibers im Louvre.

geringen Schwierigkeiten bereiten, zumal in Assisi mindestens zwei ältere Porträts des Heiligen vorhanden waren, von denen eines — das Werk eines Unbekannten — nach der Ueberlieferung Anspruch auf Autentizität erhob. Giotto hatte so viele Bilder vom heil. Franciscus gemalt und keines entsprach der idealen Gestalt des Heiligen. Nicht ohne wahre Genugtuung wollen wir feststellen, dass sich in Simone ein zeitgenössischer Meister gefunden hat, der der hohen Vorstellung, die wir von dem grossen religiösen Reformator haben, nahezu gerecht geworden ist und ihn auf das sympathischeste wiederzugeben verstanden hat. Der heilige Franciscus Martinis ist der Typus eines edlen Asketen mit einem Ausdruck voll Güte und einem Anflug von Wehmut.

Einigen ähnlichen Heiligengestalten, wie sie der Meister für die Kapelle des heil. Martinus geschaffen hatte, begegnen wir noch einmal im Seitenschiff der unteren Kirche. Es sind 5 Brustbilder von Heiligen al fresco und ausserdem unter Giottos Kreuzigung eine Madonna mit dem Kinde und zwei Heiligen. Von diesen Brustbildern übt besonders die hl. Klara einen unbeschreiblichen Zauber aus; sie gehört zu den schönsten Gestalten, die aus der sienesischen Schule hervorgegangen sind. Zudem ist diese Madonna eines der besten Werke Martinis: sie enthält alles, was die Sienesen in die Gestalt der Mutter Gottes an Güte, Liebreiz und Barmherzigkeit hineinzulegen imstande waren.

Eines der letzten Werke, das der Meister noch vor seiner Abreise nach Frankreich auf italienischem Boden ausgeführt haben dürfte, scheint das Fresko: „Himmelfahrt der Jungfrau Maria“ über dem Haupttor des Campo Santo zu Pisa zu sein — eine mächtige Komposition. Die Madonna ruht in einer Mandorla, getragen von Engelchören; über ihr Christus, als wollte er seine Mutter im Himmel begrüssen.

Vasari hält dieses Fresko für eine Arbeit Martinis.

Zwar sind die Mauern des Friedhofes erst im Jahre 1350 fertiggestellt worden; dem steht aber nicht im Wege, dass Martini schon 1347 oder 1348, also vor seinem Abschied von Italien gerade auf dieser Wand, die ja den ältesten Teil des Mauerwerkes bildete, das der Madonna gewidmete Fresko ausgeführt hat. Wahrscheinlich war es das früheste Gemälde im Campo Santo; man wollte — wie es die Sitte gebot — unter dem Segen der Madonna mit der Ausschmückung des Friedhofes beginnen. Auch Franz Xaver Kraus, der die Fresken in Pisa überaus gründlich durch-

forscht hat, sowie einige andere Kunsthistoriker stimmen in Bezug auf die Autorschaft dieses Freskos mit Vasari überein.

VI.

Seine letzten fünf Lebensjahre (1339—1344) verbrachte Martini in Avignon. Dass er hier Fresken und Bilder gemalt und eine Schar junger Künstler um sich vereinigt hat, unterliegt keinem Zweifel. Von seinen Fresken erhielt sich bloss ein kaum nennenswertes Bruchstück über dem Porticus der Notre Dame des Dons, von den Gemälden eine heil. Familie, heute im Besitz der Royal Institution zu Liverpool.

Dieses Gemälde, nach Art des pisanischen Altarbildes auf Goldgrund gemalt, gehört nicht zu den besten des Meisters. Die Fresken wurden teils vernichtet, teils übermalt; was aber mit jenem Porträt der Laura geschehen ist, welches das Entzücken Petrarcas war, wissen wir nicht.

Benedikt XII. (1334—1342) war der erste Papst, der italienische Maler nach Avignon berief. Zu Bauten und Verschönerungen fehlte es ihm nicht an Mitteln, da sein Vorgänger Johann XXII., volle Kassen hinterlassen hatte.

Der Papst wollte Giotto gewinnen, aber die Unterhandlungen mit dem florentinischen Meister führten zu keinem Ziele, sodass er sich grösstenteils französischer Künstler bediente. Erst einige Jahre später traf Martini in Avignon ein.

Von allen, meist ganz zerstörten Fresken, die sich im päpstlichen Palast zu Avignon erhalten haben, darf man keines direkt Simone zuschreiben. Spuren sienesischer Einwirkung sind wohl zu merken, aber im Gesamteindruck halten die Bilder keinen Vergleich mit den Werken Martinis aus, die bestenfalls von seinen französischen oder italienischen Gehilfen flüchtig gemalt sein können.

Der Palast, dessen Schicksale „un long martyrologue“ bilden, wurde Jahrhunderte lang geplündert und zeigt nur mehr Spuren seiner einstigen Pracht. Nach dem Auszug der Päpste aus Avignon betrachtete man die Gemächer als öffentliches Gut, und wer nur konnte, schleppte Marmor und Baumaterialien weg.

Doch sind in den Miniaturen wie in den historischen Dokumenten noch genügende Anhaltspunkte vorhanden, um erkennen zu lassen, dass das Erscheinen Martinis in Avignon für Frank-

reich ein grosses Kunstereignis bedeutete. Der Sienese erschütterte die Herrschaft der nordfranzösischen Malschule und nur seinem Einfluss verdankt die neue französische Kunst, die sich grundsätzlich von der alten lokalen Malweise unterscheidet, ihre Entstehung.

Wenn Toskana zu Beginn des XIII. Jahrhunderts auf dem Gebiet der Architektur und Plastik in Frankreich Anleihen gemacht hatte, so wurde es jetzt zum Lehrmeister Frankreichs und zahlte mit neuen Ideen auf dem Gebiete der Malerei und Goldschmiedekunst seine Schuld reichlich zurück. —

Noch Philipp VI. hatte um das Jahr 1308 Schüler Giottos nach Frankreich berufen und ebenso malten Schüler der Sienesen unter Klemens VI. und Innocenz VI. zu Avignon wie in Chartreuse de Villeneuve. Klemens berief an Stelle der Nordfranzosen Italiener.

Sehr deutlich schlägt der italienische Einfluss in den französischen Miniaturen durch. Eine ganze Reihe von Kompositionen, die das Leben Christi und Marias illustrieren, verbreitet sich im Laufe des XIV. Jahrhunderts von Italien aus über den Norden. Nachahmungen sienesischer Arbeiten lassen sich nicht allein bei den in Paris und Burgund angefertigten Miniaturen erkennen, wir finden sie auch in Köln, Prag und Nürnberg — durch Frankreichs Vermittlung. Allgemein malt man in der zweiten Hälfte des XIV. und zu Beginn des XV. Jahrhunderts im Norden nach italienischen, sienesischen und florentinischen Mustern. Bei den französischen Malern, die in Avignon im Banne der Sienesen standen, entwickeln sich zum erstenmal jene Formen, die für die neuen Strömungen in der Malerei diesseits der Alpen grundlegend geworden sind. Im päpstlichen Palast kam eine Art Kompromiss zwischen der alten und der neuen nordischen Malerei zustande. Man lernte jedoch mehr von den Sienesen als von Giotto. Simone Martini überwies den Franzosen und Deutschen das Erbe Duccios.

In Siena selbst hielt der Einfluss Martinis ein ganzes Jahrhundert lang an. Matteo di Giovanni und Neroccio, von denen noch später die Rede sein soll, suchten Anregung in den Werken Simones.

Von seinen Schülern stand am höchsten Lippo Memmi, dessen bedeutendstes Werk das Fresko im Palazzo Communale zu San Geminiano ist, gemalt im Jahre 1317. Der Einfluss von Simones berühmtem Altarbild ist hier unverkennbar.

Eine schöne Madonna Memmis, voll Liebreiz, befindet sich

auch in der Kirche dei Servi zu Siena, eine andere kleine Madonna besitzt Herr Torrini in Siena. Zu den hervorragendsten Schülern Simones gehören Luca de Tommè, Berna und Giacomo di Mino. Luca ahmte einfach seinen Meister nach. Sein grosser Altar, den die sienesische Akademie aufbewahrt, und das Fresko in der Kapelle des Seminars zu San Francesco entbehren nicht eines gewissen Reizes.

Berna hat viele leider längst übermalte Fresken in der Kathedrale zu San Geminiano und noch mehr restaurierte Gemälde in der Kirche des heiligen Johannes im Lateran zu Rom zurückgelassen. Von Giacomo di Mino kennen wir nur eine Madonna del Belvedere zu Servi in Siena; diese etwas hieratische Madonna ist wohl mit reichen Kirchengewändern und Ornamenten ausgestattet, besitzt aber nur wenig von der Anmut Simones.

Die ganze pisanische Kunst des XIV. Jahrhunderts mit Francesco Traini an der Spitze, zum grossen Teil auch die neapolitanische, stand unter dem Einflusse Martinis. Unbekannte Künstler, welche mit ihren Fresken die Mauern von Santa Maria di Donna Regina in Neapel ausgeschmückt haben, waren entweder sienesische oder neapolitanische Schüler Simones und der Maler der Fresken in Incoronata muss auch von ihm beeinflusst gewesen sein.

VII.

Hatte Simone den Geist des Rittertums und des Adels in sich aufgenommen, so können wir Peter und besonders Ambrogio Lorenzetti eher die Maler der neuen bürgerlichen Aera nennen.

Der ältere Peter soll um das Jahr 1280 geboren sein. Dieses Datum erscheint verfrüht; wir dürften das Geburtsjahr um mindestens 10 Jahre später annehmen.

Zum ersten Male wird der Künstler in den Rechenbüchern der Bicherna erwähnt, denen zufolge im Jahre 1305 dem jungen Peter oder Petruccio eine gewisse Summe Geldes ausbezahlt wurde. Dies beweist aber noch nicht, dass Peter damals bereits einen unabhängigen Künstlerberuf hatte, möglicherweise behob er das Geld im Auftrage seines Vaters Lorenzo Laurati, der gleichfalls Maler war.[1])

[1]) Das spätere Geburtsdatum kann deshalb grössere Wahrscheinlichkeit beanspruchen, weil bei der Annahme des Jahres 1280 zwischen der Geburt des jüngeren Bruders Ambrosius (1300) und des älteren Peter der zu grosse Abstand von 20 Jahre besteht.

Selbständig tätig sehen wir Peter erst im Jahre 1320, und zwar in Arezzo an einem Altarbilde, das noch heute besteht. Es enthält mehrere Heiligengestalten und die Madonna mit dem Kinde, die der Künstler in der Art der französischen Plastik und ähnlich den Madonnen Giovanni Pisanos ausgeführt hat. Jesus greift mit einer lebhaften Bewegung nach dem Mantel seiner Mutter, wie es auch auf gotischen Bildhauerwerken zu sehen ist. Obgleich das Altarbild im allgemeinen die Merkmale der bisherigen Schule von Siena aufweist, besitzen dennoch sämtliche Gestalten eine gewisse Energie, wie sie diesen Maler stets kennzeichnet: das scharfe durchdringende Auge, der dicke Nacken, die hohe Stirn und die langen Bärte der Männer.

Lebensenergie und kräftige Pinselführung verrät auch ein anderes Bild Peters, eine Art „Maestà“, im Jahre 1328 für die Kirche San Ansano in Dofana bei Siena gemalt. Es befindet sich heute in der Akademie von Siena und ist leider zum grössten Teile übermalt. Der heil. Elias, der seinen Platz an einer Seite des Thrones hatte, wurde sogar in den heil. Antonius umgewandelt und erhielt als Attribute einen Stab mit einer Schelle und zu seinen Füssen ein kleines Schweinchen. Die Madonna von Ansano entspricht im ganzen den Ideen Simone Martinis, nur das Jesukind bewahrt nicht mehr, wie auf den sienesischen Bildern, die ruhige Haltung auf dem Schosse der Mutter, sondern wendet sich energisch dem Propheten Elias zu. Die Gestalten des Elias und Nicolaus, der auf der andern Seite des Thrones steht, sind kräftige und originelle Schöpfungen des Meisters; das Gleiche gilt von den vier Engeln hinter dem Throne, die zwar den gewohnten sienesischen Liebreiz vermissen lassen, sich aber dafür durch Würde und einen gewissen Ernst auszeichnen. Thode hält dieses Bild für eine der erhabensten Schöpfungen der Malerei des XIV. Jahrhunderts. Die kühne Pinselführung, die lebhaften, harmonischen Farben zeugen von einem Künstler voll Energie und männlicher Schöpferkraft.

Den Werken Peters wurde auch bald reiche Anerkennung zuteil und sein Ruhm verbreitete sich über ganz Toskana. Der Sienese erhielt zahlreiche Aufträge.

Im Jahre 1329 malte er eine Madonna mit dem heil. Nicolaus und andern Heiligen für die Kirche Carmine in Siena, wofür er 150 Florins in Gold erhielt. Die Predella stellte Ereignisse aus der Geschichte des Karmeliterordens dar. Zwei Teile haben sich in der Galerie zu Siena erhalten: auf dem einen bestätigt Papst Honorius IV. die Regel des Klosters und gewährt den Brüdern

eine neue Ordenstracht, auf dem andern sind Szenen aus dem Leben der Karmeliter angebracht, welche an die Eremitenhistorien im „Triumph des Todes“ zu Pisa erinnern. Das Hauptbild soll im Jahre 1818 nach England verkauft worden sein.

Einige Jahre später, 1333, arbeitete Pietro an einer heute nicht mehr erhaltenen Madonna, die für eines der sienesischen Tore bestimmt war und späterhin von Luca di Tommè hätte erneuert werden sollen. Im Jahre 1335 schmückte er, von seinem Bruder Ambrosius unterstützt, die Façade des Spitals Santa Maria della Scala mit Szenen aus dem Leben Marias, die später Vasari und Ghiberti nicht müde wurden zu loben. Diese Arbeiten erhielten sich bis zum Jahre 1720.

Um dieselbe Zeit bekam Pietro einen Betrag von 300 Florins zur Fertigstellung eines Bildes, welches das Leben des heil. Savino darstellen sollte und für die Kathedrale zu Siena bestimmt war. Da der Künstler kein Latein verstand, übersetzte Ciecho als maëstro della gramatica die Biographie des Heiligen in die Volkssprache, damit der Meister nach diesen Quellen seine Szenen male; die Verwaltung der Kathedrale entlohnte auch den Lehrer besonders für seine Arbeit.

Im Jahre 1337 vollendete der Künstler ein Bild für San Martino in Siena und 1340 begegnen wir ihm zu Pistoia, wo er mit einer Madonna für die Kirche des heil. Franciscus beschäftigt ist; heute noch ist das Bild in den Uffizien zu sehen.

Diese Madonna, durch und durch von sienesischem Gepräge, hat einen milden, heiteren Blick und ruht in rosafarbenem Gewande und blauem Mantel, das Jesukind auf dem Arme haltend, auf einem Throne, umgeben von vier besonders anmutigen Engeln. Helle, sich harmonisch vermählende Farben steigern, ich möchte sagen, den Frühlingszauber dieses Bildes. Zwei Jahre später schuf der Künstler die „Geburt Marias“, eines seiner besten Werke, das jetzt in der Opera del Duomo zu Siena aufbewahrt ist.

Die Komposition ist klar und einfach: im Hintergrunde die heil. Anna auf einem Lager ruhend, im Vordergrunde die Amme, die das Kind auf dem Schosse hält und mit der Hand die Wärme des Wassers prüft, das ein Weib in eine kleine Badewanne schüttet. Auf dem linken Seitenflügel erwarten Joachim und ein zweiter älterer Mann die Nachricht von der Geburt des Kindes, die soeben von einem herbeieilenden Diener gebracht wird. Auf dem rechten Flügel tragen zwei Frauen die nötige Wäsche und das Geschirr herbei. All dies ist lebendig und kräftig gemalt; die

ganze Anordnung erinnert an die „Geburt Christi“ auf dem Basrelief Giovanni Pisanos.

Lorenzetti erhob sich in der Komposition dieser Szene über Giottos „Geburt Christi“ zu Assisi und in der Arena zu Padua. Während nämlich der florentinische Meister das Kind zweimal auf demselben Bilde darstellt, vereinfacht Pietro den Vorgang und gestaltet ihn natürlicher.

Die letzten Nachrichten über den Künstler stammen aus dem Jahre 1344 und vielleicht 1355[1]), während nach der bisherigen Annahme Pietro und sein Bruder Ambrogio zur Zeit der grossen Pest im Jahre 1348 in Siena gestorben sein sollen. Das Jahr 1355, in dem Pietro noch tätig gewesen sein soll, ist deshalb von besonderer Wichtigkeit, da es uns in der Meinung Croves und Cavalcaselles bestärken würde, dass Pietro den „Triumph des Todes“ im Campo Santo zu Pisa gemalt habe. Einer von den Gründen, der diese Vermutung wenig glaubwürdig erscheinen liess, war die herrschende Ueberlieferung, dass der Künstler im Jahre 1348 gestorben sei; aus dem Umstande, dass der „Triumph des Todes“ nur von einem Künstler gemalt sein konnte, der die Szenen im Schreckensjahre des schwarzen Todes selbst mitangesehen hatte, schloss man, dass es nicht Pietro gewesen sein könne. Die Frage, wer den „Triumph des Todes“ gemalt hat, ist eine der schwierigsten, zugleich aber eine der wichtigsten in der italienischen Kunstgeschichte des XIV. Jahrhunderts. In zwei Punkten von prinzipieller Bedeutung sind fast alle neueren Gelehrten einig: dass diese Fresken vollkommen sienesischen Charakter tragen und dass der Schöpfer dieses Bildes auch das „Leben der Anachoreten“ (die Thebaïden) und das „letzte Gericht“ auf dem Friedhof zu Pisa gemalt hat, da in den Eigentümlichkeiten der Komposition diese beiden Fresken dem ersterwähnten besonders nahe stehen.[2])

---

[1]) Catalogo della Galeria del R. Instituto provinciale di belle arti in Siena, Nave 1895. Dieser Katalog enthält neben richtigen auch ganz falsche Daten. Aus welcher Quelle der Verfasser des Kataloges das Jahr 1355 als die letzte auf den Künstler bezügliche Jahreszahl geschöpft hat, ist unbekannt.

[2]) Crove und Cavalcaselle II. 27 — Douglas. A History of Siena. S. 369 — Paul Schubring. Pisa 78 — Thode, Studien zur Gesch. der ital. Kunst im XIV. Jahrhundert. (Repertorium Bd. XI.)

Vasari hat nur die „Thebaïden“ dem Lorenzetti zugeschrieben, für die drei anderen Fresken, den „Triumph des Todes“, das „letzte Gericht“ und „die



Phot. Alinari.

Pietro Lorenzetti. »Lustige Gesellschaft« aus dem Trionfo della morte.
Pisa, Composanto.



Phot. Alinari.

Pietro Lorenzetti. Eine Szene aus dem Trionfo della morte. Pisa, Camposanto.

Unter diesen Gemälden ist der Triumph das bedeutendste und es unterliegt keinem Zweifel, dass der Künstler die Idee zu seiner Komposition der französischen Legende „Von den drei Lebenden und den drei Toten“ (Li trois Mors e li trois Vis) entnommen hat, die Domenico Cavalca (geb. 1270 zu Vico Pisano, gest. 1342 zu Pisa) aus dem Französischen übersetzte.

Drei fröhliche Reiter hoher Abstammung stiessen bei einer Jagd auf drei offene Särge, in denen drei Leichname lagen; das wirkte derart ernüchternd auf sie ein, dass sie der Welt entsagten und ins Kloster gingen. Diese Erzählung, die den mittelalterlichen Anschauungen vollkommen entspricht, ist orientalischen Ursprungs und stammt aus einer ähnlichen buddhistischen Legende, deren Held der junge Sakyamuni war; dasselbe Motiv findet sich später in der Josafatlegende, aber schon ganz mit dieser verquickt.

Das Leben der Anachoreten muss für den sienesischen Künstler ein sehr dankbares Thema gewesen sein, da tatsächlich die ganze Umgebung von Lecetto, wie bereits erwähnt, ein Art ägyptischer Thebais war. Pietro kannte natürlich besser als irgend ein anderer der florentinischen oder sienesischen Maler die Gebräuche und Beschäftigungen jener Eremiten, die er nur nach eigenen Wahrnehmungen im Bilde schildern konnte. Die Landschaft, die seinem Werke als Hintergrund dient, gemahnt zu sehr an die hügeligen Gegenden von Lecetto und Monte Oliveto maggiore.

Mit dem Malen der Fresken im Campo Santo begann man nach Vollendung der Kirchhofsmauern, gleich nach dem Jahre 1348 oder zwei Jahre später, in einer Zeit also, wo Pietro Lorenzetti gerade unter dem Eindrucke der Pest stand, die in Siena furchtbar gewütet hatte. Alle Forscher, welche die Autorschaft Lorenzettis bestreiten, heben hervor, dass die Pisaner Urkunden mehrere

Hölle“, wies er Orcagna die Urheberschaft zu. — Die beiden ersteren Fresken sind jedoch stilistisch mit einander so nahe verwandt, dass sie nur von ein und demselben Maler herrühren können. Für die Autorschaft Orcagnas plaidierte in letzter Zeit auch Dobbert, ebenso neigt Franz X. Kraus (Geschichte der christl. Kunst, II. B. 165) zu dieser Ansicht. Schubring (Pisa, Leipzig 1903) sucht nach einem unbekannten sienesischen Maler, der den Triumph des Todes gemalt haben könnte, und findet ihn in jenem Künstler dessen Fresken die „Incoronata“ zu Neapel schmücken. Es war dies ein dahin, berufener Sienese, der die berühmte Hochzeit Giovannas mit Ludwig von Tarent im Jahre 1352 mitangesehen haben muss und seine Eindrücke vom Glanze am Hofe der Anjous in der Incoronata wiedergab.

Künstler erwähnen, die am Campo Santo tätig waren, ohne Pietro zu nennen. Indes rührt dies daher, dass die Verwaltungsakten der Kathedrale zum Teil verbrannten und überhaupt vor 1368 keine auf die pisanischen Fresken bezüglichen Dokumente vorhanden sind. Mangels schriftlicher Beweise ist man somit gezwungen, auf den Vergleich dieser Gemälde mit andern zeitgenössischen Kunstwerken einzugehen, um ihren Schöpfer auf dem Wege der comparativen Methode zu finden.

Supino geht in seinem Buche über den Campo Santo[1]) von einem allzu lokalen, pisanischen Standpunkte aus, wenn er im Künstler, der den Triumph des Todes gemalt haben soll, einen Pisaner vermutet und denselben in Traini gefunden haben will. Urteilt man jedoch nach den Bildern, die dieser Künstler in Pisa hinterlassen hat, so ist kaum zu glauben, dass ein so mittelmässiges Talent sich zu so gewaltigen Schöpfungen emporgeschwungen hätte. Uebrigens starb Traini schon im Jahre 1345 und die Fresken, um welche es sich hier handelt, sind frühestens nach 1348 entstanden.

Der Ansicht Croves und Cavalcaselles, dass der „Trionfo“ ein Werk Pietro Lorenzettis sein könne, widersprach — soviel ich weiss — zuerst Thode, der hauptsächlich die Stilverschiedenheit der pisanischen Fresken gegenüber den vier bekannten Bildern unseres Meisters geltend macht.

Nach Thode sind die charakteristischen Merkmale Pietros: strenge Würde, erhabenes Gefühl und eine glänzende, feierliche Darstellung. Dagegen spricht ihm der deutsche Kritiker einerseits jene leidenschaftliche Kraft ab, die Giotto kennzeichnet, sowie jene dramatische Ursprünglichkeit, welche die Seelenstimmung im tiefsten Grunde zu erfassen strebt, andererseits aber auch die lieblichen zarten Gefühle Simones, der den Kampf und die Widersprüche des Lebens in stille Harmonie ausklingen lässt.

Dem möchte ich aber doch entgegenhalten, dass es nicht angeht, in den vier Werken Lorenzettis, die Thode zur Richtschnur dienten, jene gewaltigen Gefühlsäusserungen Giottos zu suchen, da der darin behandelte Stoff dem Künstler keine Gelegenheit zu dramatischer Kraftentfaltung bot. Friedliche Altarbilder waren es, die trotz ihres anmutig ruhigen Inhaltes dennoch die Klaue des Löwen verraten und erkennen lassen, dass der Künstler, der den Altar zu San Ansano malte, sich auch zur tragischen Höhe erheben

[1]) Supino. Il Campo Santo di Pisa. Firenze 1896.

konnte. Um sich davon zu überzeugen, braucht man nur die mächtige Persönlichkeit des Elias oder den heiligen Jakob auf dem Altarbild zu Arezzo zu betrachten und nur diese feurigen leidenschaftlichen Augen auf sich wirken zu lassen, die nichts gemein haben mit den milden Blicken der Gestalten auf altsienesischen Bildern.

Pietro hat überhaupt in den Bewegungen der dargestellten Personen vieles von Giovanni Pisanos Leidenschaftlichkeit und Nervosität an sich. Das zeigt sich sogar bei einzelnen Kompositionen in der Zeichnung: so erinnert die Gruppierung der Madonna mit Jesus auf dem Mittelbilde des Altars zu Arezzo ganz an die Anordnung, die Pisano bei seinen Madonnen traf; in der Kreuzigung Pietros in San Francesco zu Siena glauben wir sogar direkt einen Schüler jenes grossen Bahnbrechers des gotischen Gedankens in Italien zu erblicken. Es kann somit nicht der geringste Zweifel bestehen, dass Pietro zur Wiedergabe der stärksten Affekte wohl befähigt war und sein Talent vollkommen auf der Höhe der Fresken des pisanischen Campo Santo stand. In den übrigen pisanischen Kompositionen stossen wir auf die gleichen Typen, die uns vom Altar in Arezzo und aus den in den Uffizien aufbewahrten Thebaïden bekannt sind; ja, einige Frauen im „Trionfo“ haben sogar mit jenen der sienesischen „Geburt Marias“ grosse Aehnlichkeit. Auch manche an den Gestalten der pisanischen Fresken auffallende Eigentümlichkeiten, wie ein dicker Hals oder der durchdringende Blick, sind für Pietro charakteristisch und lassen auf ihn schliessen.

Crove und Cavalcaselle schreiben Pietro auch die Fresken mit Szenen aus dem Leiden Christi in der unteren Kirche von Assisi zu, die erwiesenermassen aus derselben Zeit stammen, wo der Meister seinen Altar zu Arezzo vollendete. Diese Gemälde stehen zwar um vieles tiefer als die pisanischen Kompositionen, sind aber offenbar gleichfalls unter dem Einfluss der an der Kanzel des Giovanni Pisano im Duomo von Pisa befindlichen Plastiken entstanden. Die rohe Gotik des Bildhauers und Architekten bricht hier überall durch. Indes ist die Annahme erlaubt, dass Lorenzetti den grössten Teil der Ausführung dieser Fresken, welche mitunter mässig und sehr flüchtig ist, seinem Gehilfen überliess. Jedenfalls erscheint Pietro als eine der mächtigsten Persönlichkeiten unter den Malern des XIV. Jahrhunderts und wird mit der Zeit noch mehr hervortreten, wenn Archivforschungen die stilistische Kritik unterstützen werden.

Die Betonung des Einflusses von Giotto auf unseren Künstler

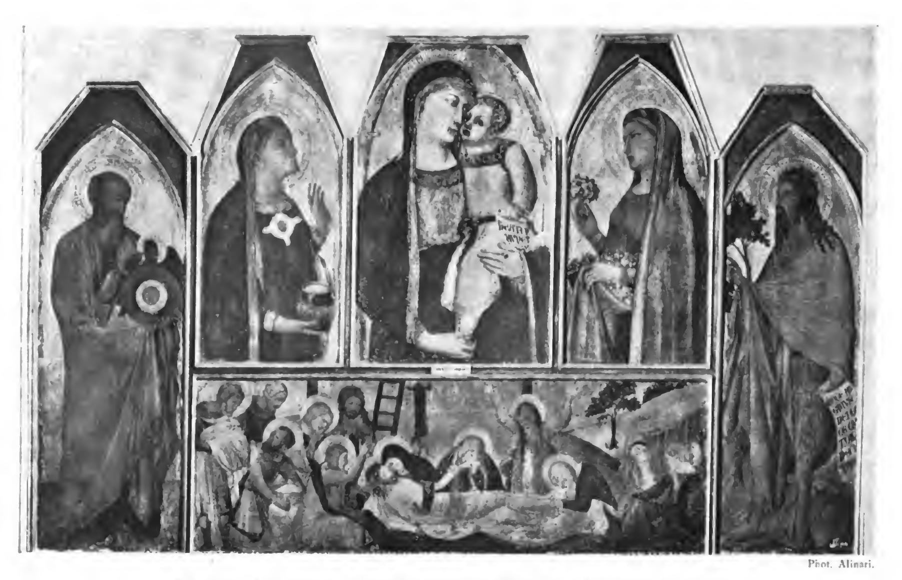
ist nicht am Platze. Pietros Kraft und dramatische Art resultiert aus seiner Veranlagung als Maler und den gotischen Traditionen Giovanni Pisanos. Sein hochentwickelter koloristischer Sinn, seine Vorliebe für lebhafte Farben, Vergoldungen und Verzierungen aller Art lassen zwischen ihm und dem „grauen“ florentinischen Meister keinen Vergleich zu.

Bis zu welchem Grade Pietro ornamentalen Prunk bevorzugte, beweist die „Himmelfahrt Marias“, die Assunta, die aus Santa Maria della Scala in die sienesische Galerie übertragen wurde. Nur die Gesichter scheinen die Arbeit eines Malers zu sein, alles übrige aber die eines Vergolders und Juweliers. Nach dieser Richtung hin besass Pietro keinen geringen Einfluss auf die späteren sienesischen Maler, die bei weitem mehr als die früheren, als Duccio und Martini, ihre Gestalten mit einer goldigen Atmosphäre umgaben.

VIII.

Wie es scheint, übertraf der jüngere Ambrogio Lorenzetti (geb. um 1300), dem Vasari und auch Ghiberti in seinem Kommentar grosses Lob spendet, an Talent sowie an Ausbildung seinen Bruder. Er begann seine Laufbahn als Schüler Pietros; Douglas meint, dass die Madonna mit dem Jesuskind, die gegenwärtig im Besitze des Herrn Dormer Fawens sich befindet, sein ältestes Werk sei, ebenso wie die Ancona im Palazzo Comunale zu Massa Maritima, die den meisten unbekannt ist.

Dieser ersten Zeit soll auch das Altarbild in der sienesischen Galerie, eines der lieblichsten Werke Ambrogios, angehören. Es stellt die Madonna stehend dar, mit dem Kind auf dem Arme, das sich überaus innig an die Mutter schmiegt. Zur Linken sind in besonderen Zwischenabteilungen Maria Magdalena und Johannes der Evangelist, zur Rechten die heil. Dorothea und der heil. Johannes der Täufer angebracht. Besonders anziehend ist die Gestalt der heil. Dorothea, die mit einer Hand Blumen in einer Falte ihres Gewandes festhält und mit der anderen Maria einen Strauss reicht. An dieser Komposition, die durchaus sienesischen Charakter trägt, ist der Einfluss Martinis, seine Anmut und vornehme Pinselführung nicht zu verkennen. Nach diesen Jugendarbeiten führte Ambrogio im Jahre 1331 die Fresken in San Francesco zu Siena aus, die bis zum Ende des vorigen Jahr-



Phot. Alinari.

Ambrogio Lorenzetti. Madonna mit den Heiligen. Akademie in Siena.

hunderts ganz unter der Maurertünche verborgen waren. Zum Glück wurde wenigstens ein Teil des wertvollen Werkes, das Ghiberti genau beschreibt und sehr hochschätzt, gerettet.

Ausser Szenen aus dem Leben des heil. Ludwig von Toulouse erhielt sich noch ein Fresko, welches das Martyrium der Franciscaner in Marokko schildert. Aus der ersten Serie sehen wir jetzt nur noch jene Szene, in der Bonifaz VIII. den vor ihm knieenden Ludwig in den Orden aufnimmt; aus der andern kam ein sehr wertvolles Bild auf uns: auf dem Throne sitzt der Sultan mit dem Schwert in der Hand und erteilt den Befehl, drei knieende, in Gebet versunkene Franciscaner, die unter den Sarazenen das Wort Gottes verkünden wollten, niederzumachen. Dramatisches Leben und eine ausgezeichnete Gruppierung der einzelnen Personen sind die Hauptvorzüge dieser Komposition und in manchen Gestalten, insbesondere im Sultan selbst sowie im Henker, der gerade mit dem Schwert zum Schlage ausholt, verkörpert sich eine derartige Kraftfülle, dass Pietro Lorenzetti oder Giotto den Ambrogio um diese Figuren hätten beneiden können. Die Ausführung der Fresken ist übrigens ziemlich oberflächlich.

Nach Vollendung seiner Arbeit bei den Franciscanern begab sich Ambrogio nach Florenz und Cortona. In Florenz malte er in der Kirche San Procolo einen Altar, von dem sich nur zwei kleine Bilder der Predella erhalten haben, mit Szenen aus dem Leben des heil. Nicolaus. Sie befinden sich in den Uffizien. Im Jahre 1335 kehrte der Künstler wieder nach Siena zurück, wo er seinem Bruder bei der Ausführung der berühmten Fresken für die Fassade des Spitales S. Maria della Scala half. Zwei Jahre später, in den ersten Monaten des Jahres 1337, nahm er auf einen Antrag der Republik sein grösstes Werk in Angriff: die Fresken in der Sala della pace des Palazzo della Signoria. Er arbeitete an ihnen drei Jahre lang, unterstützt vom maëstro Neri und einigen weniger bekannten Künstlern. Im Jahre 1339 vollendete er dieses monumentale Werk mit Ausnahme einiger Gestalten, die er sechs Jahre später ergänzte.

Diese Fresken, wenngleich im allgemeinen als Allegorie des guten und schlechten Regiments gedacht, geben uns zum grössten Teil ein sprechendes Bild des damaligen Lebens und gewähren einen vorzüglichen Einblick in die täglichen Beschäftigungen der italienischen Gesellschaft aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts.

Sie besitzen deshalb einen unschätzbaren Wert für uns, und

wenn auch der allegorische Teil ein wenig verwickelt und ohne Zuhilfenahme der Aufschriften kaum zu verstehen ist, so bestechen die aus dem Leben geholten Bilder umsomehr durch ihre Wahrheit und photographische Treue.

Das erste Bild, die „Gute Regierung“, enthält die meisten Allegorien. Hier fällt vor allem die gekrönte Persönlichkeit eines alten Mannes mit grauem Haar und langem Barte auf, der einen Mantel in den Farben des Wappenschildes von Siena trägt (balzana), zur Hälfte weiss und golden, zur Hälfte tief dunkelgrün, fast schwarz.

Er soll die Regierung, „Reggimento“, darstellen; zum Beweis dessen hält er in der einen Hand das Zepter, in der anderen das Stadtsiegel. Auf dem Siegel sieht man die Madonna und den Wahlspruch von Siena: Salvet Virgo Senam veterem quam signat amenam; um das Haupt des Greises liest man die Buchstaben: C. S. C. V., sie bedeuten: Commune Senarum Civitatis Virginis; darüber schweben die beflügelten Genien des Glaubens, der Hoffnung und Liebe; zu Füssen der „Regierung“ spielen zwei Kinder, Romulus und Remus — ein Sohn des letzteren soll nämlich Siena gegründet haben. Die Gestalt der „Regierung“ hat etwas von einem Jupiter an sich; bei ihrer Betrachtung findet man die Worte Ghibertis bestätigt, dass Lorenzetti seine Studien nach römischen Statuen gemacht hat. Auch an mehreren anderen Gestalten ist der Einfluss römischer Kunst zu bemerken.

Zu beiden Seiten der „Regierung“ nehmen auf einer bequemen Bank der „Friede“, der „Mut“, der „Verstand“, die „Grossmut“, die „Mässigkeit“ und die „Gerechtigkeit“ Platz, weibliche Figuren, mit den entsprechenden Symbolen geschmückt. Die berühmte Gestalt des Friedens, „Pax“, mit dem Oelzweig in der Hand, ruht bequem, wie auf einem orientalischen Polster, und stützt ihren Fuss auf Helm und Panzer.

Die schönste unter diesen Göttinnen nationalen Glückes ist die „Gerechtigkeit“, ein junges Weib voll Leben und Liebreiz.

Vor den Tugenden, gleichsam zum Schutz der öffentlichen Ordnung, stehen je drei Soldaten, davon sind drei beritten. An die rechte Seite stellte der Künstler nochmals die „Gerechtigkeit“, indem er ihr segensreiches Wirken erläutert.

Sie besitzt ihren eigenen Thron, ähnlich wie die Hauptfigur des alten Mannes, der die „Regierung“ repräsentiert. Ihr Blick ist gen Himmel gerichtet, wo der Genius der Weisheit mit schützend



Phot. Alinari.

Ambrogio Lorenzetti. »Pax«. Aus dem Fresko »Das gute Regiment«.
Siena, Palazzo pubblico.

ausgebreiteten Flügeln schwebt. Vom Throne der „Gerechtigkeit" fallen zwei Schnüre herab, eine rote und eine weisse, die sich unten in der Hand der Eintracht vereinigen; die „Eintracht" reicht sie weiter — als Symbol der Einheit — den 24 Männern, die über Siena regieren, und die Schnüre haltend, auf den alten Mann, das „Reggimento", zuschreiten. Diese Schnüre der Gerechtigkeit und Eintracht sollen gleichsam die Signoria zur Macht geleiten.

Diese ganz verworrene, in ihrer Komposition zum Teil monotone und in der Gruppierung der einzelnen Personen nicht besonders glückliche Allegorie hat dennoch als erster Versuch eines im grossen Stile gedachten, allegorischen Bildes für die Geschichte der italienischen Kunst keine geringe Bedeutung.

Das meiste Interesse beansprucht die ganze Reihe der Regierungsmitglieder: lauter ernste, in lange Mäntel gehüllte Gestalten, gewiss Porträts von Mitgliedern der damaligen Signoria.

Um vieles gelungener ist das zweite Fresko, an der rechten Wand, worin der Künstler die Segnungen einer guten Regierung schildert; offenbar sollte es eine Apotheose des bestehenden Reggimento und eine schmeichelhafte Huldigung für die Venti-quatro sein. Den Hintergrund bildet Siena mit seinen Palästen, den gotischen Fenstern, mit einer Menge unförmlicher Türme und seiner Kathedrale. Durch das Haupttor reitet eine junge Patrizierin mit glänzendem Gefolge auf weissem Ross aus der Stadt, gegen das andere Tor ziehen Bauern mit beladenen Mauleseln, schreitet ein Weib mit einem Korb auf dem Haupte, machen sich Knechte bei den Eseln zu schaffen. Durch die offenen Tore sieht man ferner einen Lehrer auf dem Katheder und in den Bänken Schuljungen, die einem Vortrag lauschen, ebenso eine Schneiderwerkstätte und an den Fenstern der Häuser etliche Menschen, die dem Treiben zuschauen. Ganz im Vordergrunde tanzen auf einem freien Platze zehn junge, zierlich gekleidete Mädchen, indem sie sich bei den Händen fassen, als wollten sie den Kreis im Mazur bilden. Ueberall herrscht Bewegung und Leben, alles atmet jenes Glück, das nur eine gerechte Regierung der Gesellschaft zu bieten vermag.

Auf der Fortsetzung des Bildes dehnt sich hinter den Mauern der Stadt die Umgebung von Siena mit ihren charakteristischen, durch tiefe Einschnitte getrennten Hügeln aus. Am Wege herrscht reges Wirtschaftsleben und Geschäftsverkehr, ab und zu winken alte Burgen und kleine Ansiedelungen, auf den Feldern mühen sich die Arbeiter ab. Die einen ackern die Scholle, wieder andere

treiben bepackte Saumtiere zur Stadt, auch sieht man einen Landmann, der ein Schwein auf den Markt schleppt. Das ganze Land scheint in hoher Kultur zu stehen und die öffentliche Sicherheit schützt das Volk.

Den Gegensatz hiezu bildet die schlechte Regierung, die Tyrannei des Gemeinwesens, unter der Siena häufig zu leiden hatte. Ihr widmete der Künstler das dritte Bild.

Die Repräsentantin des liederlichen Volkes ist ein wahres Höllenweib, ein Scheusal in Menschengestalt, mit einem roten Mantel angetan, mit Hörnern auf dem Kopf und Hauern im Rachen; in der einen Hand schwingt sie ein Messer, in der anderen ein Gefäss mit Gift. Den Hofstaat dieser Teufelstochter bilden: Verrat, Grausamkeit, Betrug, Zorn, Hader und Krieg. Die „Gerechtigkeit“ liegt an Händen und Füssen gefesselt, ohnmächtig zu Füssen der Tyrannei. Schrecklich sind die vom Künstler dargestellten Folgen einer schlechten Regierung, nichts als Mordszenen ringsumher. Ueber dem Stadttor steht eine halbnackte Gestalt mit einem Schwert in der Hand, die Furcht, die Unsicherheit — „timor“. Die Inschrift eines Bandes erklärt das Wesen der schlechten Regierung: „In diesem Lande regiert der Eigennutz, die Tyrannei hält die Gerechtigkeit gefesselt — unbekümmert um den Tod und ohne Furcht vor ihm schreitet sie einher, denn innerhalb und ausserhalb der Stadtmauern herrschen Raub und Mord.“

Diese Worte sollten leider nur zu bald in Erfüllung gehen. Einige Jahre nach Vollendung der Fresken Lorenzettis begann für Siena die traurigste Zeit; im Jahre 1348 brach die Pest aus und ihr folgten die Kämpfe mit Karl IV. und die unheilvollen Bürgerkriege.

Der Künstler selbst soll in jenen Schreckensjahren gestorben sein. Ambrogio ist gewissermassen der künstlerische Begleiter der italienischen Novellisten und nimmt als solcher etwa den Rang eines Boccaccio oder Sachetti ein; am meisten geistig verwandt ist er seinem Landsmanne Fra Filippo, von dessen Erzählungen wir noch sprechen werden. In seinen Fresken lebt die italienische Kultur des XIV. Jahrhunderts. Dieselben Vorzüge weist sein einziger Schüler und Nachahmer Paolo di Maëstro Neri auf, der die Wände des Porticus von Lecceto, des Sitzes Fra Philippos, mit Fresken ausgeschmückt hat. Er besitzt die gleiche leichte Pinselführung wie Lorenzetti und eine Empfänglichkeit für alles, was ihn umgibt, nur ist er kein selbständiges Talent.

IX.

Um die Stellung der sienesischen Malerei innerhalb der toskanischen Kunst zu beurteilen, muss man die Frage nach dem Verhältnis der sienesischen Maler zu den Frühflorentinern, namentlich zu Cimabue und Giotto beantworten.

Cimabue ist in der Kunst eine bis zu einem gewissen Grade sagenhafte Gestalt. Wir besitzen keine Urkunden, die über seine Fresken und Bilder Aufschluss geben könnten. Die einzige zweifelsohne von ihm selbst entworfene Zeichnung ist der heil. Franciscus auf dem berühmten Mosaik in der Tribuna der pisanischen Kathedrale. Die aus Mosaik gefertigte und wenig gelungene Heiligengestalt gibt uns jedoch keinen Massstab für die Beurteilung seines Talentes.

Das hervorragendste Zeugnis für den Ruhm Cimabues sind die Verse Dantes im Purgatorio:

> Credette Cimabue nella pittura
> Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
> Si che la fama di colui oscura.

Die wichtigste Jahreszahl, die uns zu einem Urteil über seine Malart verhelfen könnte, ist erst in jüngster Zeit entdeckt worden. Nach den Forschungen von Strzygowski[1]) hielt sich Cimabue im Jahre 1272 in Rom auf. Dieser Umstand würde erklären, warum sich in den ihm zugeschriebenen Fresken zu Assisi mehr lateinische als byzantinische Ueberlieferungen geltend machen und warum im allgemeinen seine Werke ein Streben nach Befreiung vom byzantinischen Zwange erkennen lassen.

Hierin trifft er mit den Sienesen und insbesondere mit Duccio zusammen.

Ein sehr sympathisches Werk, das die Kunstgelehrten allgemein dem Cimabue zuschreiben, das Fresko in der untern Kirche des heil. Franciscus zu Assisi, eine Madonna mit dem Jesukind auf dem Schosse, umgeben von vier Engeln und dem daneben stehenden heil. Franciscus, atmet die Anmut sienesischer Meister, so dass man es fast einem Sienesen zuerkennen möchte. Zu bedauern ist nur, dass dieses Fresko in der Barockzeit übermalt wurde und uns deshalb ebenfalls nur eine sehr schwache Handhabe zur Bewertung des Meisters bietet.

Betrachten wir jedoch die Fresken in der Apsis näher und

---

[1]) Josef Strzygowski: Cimabue und Rom.

die im Seitenschiffe der oberen Kirche zu Assisi, welche neuere Forscher, mit Ausnahme der Werke Giunta Pisanos, für eine Arbeit Cimabues halten,[1]) so haben wir einen Künstler von bedeutender Kraft vor uns, der mit Giunta verwandt, in die Fussstapfen lateinischer Künstler trat. Ein mächtiger Hauch weht uns aus dem Bild entgegen, das den Kampf der Engel mit dem höllischen Ungeheuer schildert.

Der bisherigen Kritik zufolge kommt übrigens Cimabue als Reformator der italienischen Kunst keine besondere Bedeutung zu. Ihr Abgott ist Giotto. Vasari, Crove und Cavalcaselle sowie die meisten Kunsthistoriker leiten die Geschichte der italienischen Malerei mit Giotto ein und betrachten ihn als ein bahnbrechendes Genie, das mit den byzantinischen Ueberlieferungen gebrochen und zuerst den Mut gehabt, die Natur zu studieren. Gegen die übertriebenen Lobeserhebungen des florentinischen Meisters trat in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts einer der ausgezeichnetsten Kenner italienischer Kunst auf, der deutsche Gelehrte Rumohr, und je mehr die Erforschung der sienesischen Malerei fortschreitet, umso grösserer Anstrengungen bedarf es auch, um den toskanischen Jupiter auf den Höhen seines Olymps zu erhalten.

Jüngst wagte abermals ein recht kompetenter Kenner, Palmarini, an das Riesenmonument Giottos die Axt anzulegen, und bemühte sich, in einer nüchternen Untersuchung die Verdienste des Florentiners auf ihr richtiges Mass zurückzuführen.[2])

Palmarini führt aus:

Es sei unwahr, was Vasari behauptet, dass die Zeit vor Giotto in der Malerei eine barbarische und hilflose gewesen sei und wenig oder gar keine Vorstellung von der Zeichnung besessen habe.

Es sei unwahr, was Crove und Cavalcaselle verfechten, dass Giotto durch Schaffung neuer Typen und Formen eine förmliche Revolution in den bisherigen Kunst-Anschauungen hervorgerufen habe.

Es sei unwahr, was Lanzi schreibe, dass Giotto die Malerei aus dem alten Stil in den neuen hinübergeführt habe.

Die Behauptungen Palmerinis ergeben sich ganz natürlich aus der richtigen Erkenntnis der Stellung, die der sienesischen Kunst seit langem gebührt. Wer sich wirklich einmal gründlich

[1]) Zimmermann: Giotto I, S. 209.

[2]) J. M. Palmarini.: L'Arte di Giotto. Rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea. 1.–15. ottobre 1901.

mit der Tätigkeit Duccios befasst hat, kann unmöglich annehmen, dass Giotto als erster angefangen habe, nach der Natur zu zeichnen, dass er es gewesen, der die byzantinischen Formen beseitigt habe und zur Natur zurückgekehrt sei. Zwar legt schon der Humanist Polizian, indem er von Giotto spricht, diesem die Worte in den Mund: „Ich bin es, der die erloschene Natur wiederbelebte“, ille ego sum per quem natura extincta revixit; doch das besagt gar nichts: es ist bekannt, dass jeder Humanist einem geistreichen Ausspruche und einem glatten Vers zuliebe bereit war, zehnmal eine Unwahrheit zu sagen.

Uebrigens wiederholte Polizian nur das, was damals allgemeine Ansicht war, dass Giotto fast auf gleicher Stufe mit Dante stehe. Heute wissen wir, wie es um das Verhältnis zwischen Dante und Giotto bestellt war: dass beide in Padua mit einander befreundet wurden und der weltgewandte Maler dem verbannten Dichter gewiss ein angenehmer Gesellschafter gewesen sein mag.

Giotto war eigentlich nur ein Verbreiter der bestehenden Richtung in der Malerei; was andere bereits durch ihre Arbeit gefunden hatten, machte er allgemein zugänglich und erwarb sich damit ein grosses Verdienst.

Es erscheint als Verwegenheit zu behaupten, dass Giotto als Maler wenig Phantasie besass, dass seine Kompositionen nicht immer auf der Höhe seines Ruhmes standen und dass er bei seiner überaus grossen Fruchtbarkeit in der Wiedergabe und Charakteristik seiner Gestalten sehr allgemeine und einförmige Regeln befolgte. Im Charakterisieren war er mitunter so nachlässig, dass er sich, wie z. B. in der Arena zu Padua, der Aufschriften bedienen musste, um die Bedeutung der Figuren zu erklären.

Im Gefühl für die Perspektive und für geometrische Massverhältnisse waren ihm die Sienesen weit überlegen, die sich wenigstens redlich bemühten, das Auge nicht durch unrichtige Grössenverhältnisse zu verletzen, während Giotto sich darin wenig um den Beschauer kümmerte. Um aber nichts zu verschweigen, was dem berühmten Florentiner vorgeworfen werden kann, wollen wir noch bemerken, dass er eher alles war denn ein Kolorist und seine grauen Töne auch nicht im entferntesten den lebhaften Farben der Sienesen an die Seite gestellt werden können.

Mir war es immer unverständlich, aus welchen Gründen die Kritiker, um ein Beispiel der schöpferischen Kraft seines Talentes zu geben, die Allegorie des Franciscaner-Gelübdes zu Assisi als eines der besten Werke Giottos anpriesen. Heute habe ich das

Glück, in Palmarini jemanden gefunden zu haben, der das auch nicht begreifen kann.

Die Allegorie ist arm in der Erfindung, es sind Gedanken einer durch die Askese ausgehungerten Mönchsphantasie, zu deren Ausführung sich eine selbstbewusste Künstlerindividualität niemals hätte hergeben dürfen. Am gelungensten ist noch die Allegorie der Armut, in der Christus die „Armut“, ein abgemagertes, in Lumpen gehülltes Weib, am Arm nimmt und dem heil. Franciscus zuführt, der ihr einen Verlobungsring an den Finger steckt. Hier tritt uns wenigstens eine nicht allzu verwickelte Komposition entgegen. Indes ist die Gestalt Christi blass, ausdruckslos, ja unbedeutend und im heil. Franciscus würden wir vergebens die edle Seele des grossen Reformators und Mystikers, der dem XIII. Jahrhundert seinen Charakter aufgeprägt, zu entdecken suchen. Vor uns steht ein dicker, gut aussehender, noch junger Mönch, mit einem ruhigen, nichtssagenden Gesichte. Immerhin sieht der Heilige hier wenigstens wie ein Mönch aus, aber in einem anderen Fresko, in der sogenannten „Glorie“ des heil. Franciscus, macht er den Eindruck eines entlaufenen Galeerensträflings, der auf eine unerklärliche Weise unter ein Kirchenbaldachin geraten ist.

Franciscus auf eine solche Weise zu malen, war eine Profanierung des Heiligen. Ein untersetzter Mensch mit niederer Stirne, grossen Ohren, eingefallenen Augen, einer abgeplatteten Nase, hervorstehenden Backenknochen, der unbeholfen in seiner Kutte steckt, das soll jenes Ideal evangelischer Schlichtheit und Liebe vorstellen, das die Massen im Sturm erobert hat! Betrachtet man ferner jene als Engel verkleideten, wohlgenährten, heiteren und dabei schwerfälligen Schnitterinnen, die ihn umgeben, so weiss man wirklich nicht, ob sie sich über ihn lustig machen oder ihm Lobeshymnen singen.

Eine andere Allegorie, die der Ordenskeuschheit, dieser idealen Tugend voller Entsagung, kleidete Giotto in eine ermüdende Komposition, die ohne langen Kommentar ganz unverständlich bleibt.

Die „Keuschheit“, ein junges Weib, sitzt am Fenster eines Riesenturmes, der den Mittelpunkt einer uneinnehmbaren Festung bildet, unter deren Mauern sich allerhand Leute herumtummeln und die verschiedenartigsten allegorischen Szenen sich abspielen. Man muss indes zugeben, dass sich unter diesen Gestalten einige Frauen befinden, die zwar, wie immer bei Giotto, schwerfällig sind, doch angenehm berühren. Beim Anblick dieses Bildes möchte



Phot. Alinari.

Giotto. Die Glorie des hl. Franciscus. Assisi, S. Francesco.



Phot. Alinari.

Duccio di Buoninsegna. Kreuzigung. Opera del Duomo zu Siena.



Phot. Alinari.

Giotto. Kreuzigung. Assisi, S. Francesco.

man unwillkürlich jene Mönche bedauern, die gewiss nicht wenig mit Giotto zu erwägen und zu besprechen hatten, ehe als Ergebnis ihrer Beratungen dieses verwickelte Fresko entstand.

Die vierte Allegorie, das Gelübde des Gehorsams, ist gleichfalls unverständlich. Der heil. Franciscus steht auf dem Dache einer so unheimlich schlecht gebauten Loggia, dass man jeden Augenblick um sein Leben fürchten muss.

In Assisi und Padua malte Giotto „die Kreuzigung“, aber weder das eine, noch das andere Fresko reicht an das gleichnamige Werk Duccios hinan. Das Bild in Assisi zeigt noch einige Originalität in der Gruppierung und ein paar hübsche Frauengesichter, enthält aber ein Detail, das bei einem so tragischen Thema eine fast komische Wirkung ausübt. Die Franciscaner knien nämlich paarweise unter dem Kreuze, wie die Kleriker in der Kirche. Im Formalismus erstarb das Gefühl für das wahrhaft Schöne.

Ueber die zweite „Kreuzigung“ Giottos in Padua ist nur zu sagen, dass sie eine ganz oberflächliche Arbeit ist, unwürdig eines Künstlers, der Duccio zum Vorgänger hatte.

Einer der jüngsten französischen Kritiker, Pératé, meint, dass Giottos Madonnen sich im Vergleiche zu den vornehmen, zarten Frauengestalten der sienesischen Maler so wie florentinische Kleinstädterinnen ausnehmen. Diese Bemerkung ist vollkommen richtig. Indes kenne ich doch drei junge Frauen Giottos, die durch ihren geheimnisvollen, fast überirdischen Zauber auffallen. Sie befinden sich zu Padua, im „Letzten Gericht“, wo drei Gestalten, vermutlich die drei Tugenden, vom Donator Scrovegni das Modell der dortigen Kapelle in Empfang nehmen. Doch will es fast scheinen, als seien diese Frauen von irgend einem sienesischen Meister entlichen worden, in so hohem Grade verraten sie den Einfluss Duccios.

Viel wird ausserdem noch von der herrlichen Architektur in den Bildern Giottos gesprochen. Nun bilden allerdings Paläste, Säulenhallen und Loggien bei Giotto einen beliebten Hintergrund, doch muss man sich häufig genug darüber wundern, wie der berühmte Architekt Bauwerke malen konnte, die, nach seiner Zeichnung ausgeführt, hätten zusammenstürzen müssen.

Dies rührt nicht etwa von der Unkenntnis der Baugesetze her, wo doch Giotto als Architekt vielleicht grösser war denn als Maler, sondern beruht lediglich auf der oberflächlichen Art und Weise, wie er alle Dinge behandelte. Auch ist die Architektur des florentinischen Meisters nichts weniger als originell; sie

schliesst sich vielmehr den Werken der römischen Kosmaten an. Man sieht in ihr eine Vorliebe für die Inkrustation von Wänden, Säulen und Gesimsen mit buntem Marmor. An Stelle der Friese, Einfassungen und erhabenen Ornamente bedient sich der Meister meistens der Intarsien, füllt mit ihnen die Wände aus und zieht überall Nutzen aus der Kenntnis dieser Technik. Die Fassade der Kirche San Damiano, die von ihm herrührt, entstand gleichfalls unter dem Einflusse der Kosmaten.

Die Flüchtigkeit Giottos mag wohl darin ihren Grund haben, dass er sich mit zu viel Arbeiten beschäftigte. Als überaus rühriger Kunstunternehmer, bald in Florenz, Assisi und Padua malend, bald in Rom die Zeichnungen für die grossen Mosaiken entwerfend, zuletzt durchwegs mit architektonischen Arbeiten beschäftigt, konnte er sich unmöglich mit voller Gründlichkeit und Hingebung den Idealen der Malerei widmen.

Giotto brauchte viel Geld; er hatte heiratsfähige Töchter auszustatten und nahm deshalb ohne jede Auswahl und ohne weitere künstlerische Kritik alle Aufträge an. Die Apotheose der Armut in Assisi malte er, weil es die Mönche so haben wollten; das einzige Gedicht, das nach ihm zurückgeblieben, ist eine Kritik der Armut.

Bei den Zeitgenossen war Giotto berühmt, sogar sehr berühmt. Dante feierte sein Talent, Petrarca zählte ihn zu den berühmtesten Meistern der Zeit, Boccaccio fand nicht genug Worte, um sein Talent zu preisen: er nannte ihn bald den bedeutendsten Meister der Welt, bald eine Leuchte florentinischer Kunst. Was aber noch mehr besagen will, Boccaccio rühmte seine Verdienste genau in derselben Weise, wie es die heutige Kritik tut; insbesondere hob er hervor, dass Giotto die Kunst in neue Bahnen gelenkt, dass er sie von den Fehlern, unter denen sie jahrhundertelang zu leiden hatte, befreit habe und ein treuer Nachahmer der Natur gewesen sei. Mit poetischer Ueberschwenglichkeit sagte er von ihm: Der Meister male derart, dass das menschliche Auge getäuscht wird und an seinen Werken das für Wirklichkeit hält, was lediglich Kunst ist. Die Zeitgenossen brachten den Namen Giottos mit Petrarca und Dante in Verbindung. Benozzo Gozzoli verfertigte für San Francesco zu Montefalco drei Medaillons mit den drei hervorragendsten Männern um die Wende des XIII. und XIV. Jahrhunderts. Darunter war auch Giotto.

Dieses Lob vermag nicht ganz zu überzeugen. Das Urteil der Zeitgenossen ist in vielen Fällen garnicht massgebend, auch

die Franzosen hielten ihren Corneille noch vor kurzer Zeit für den grössten Dichter der Welt.

Vielleicht ist Giottos Befähigung als Baumeister bisher zu wenig gewürdigt worden. Das blosse Dekret, nach welchem die florentinische Signoria ihn zum Meister (magnus magister) und Leiter des Baues der Kathedrale ernannt hatte, kann uns nur als Beweis dienen, dass Florenz seine grossen Verdienste auf diesem Gebiete zu schätzen wusste. Welchen Anteil er an den Plänen von S. Maria della Fiore und der Campanilla hatte, ist heute kaum mehr zu bestimmen; soviel steht fest, dass er den Bau der letzteren nur bis zur Höhe von 11 Ellen, bis zur ersten Reihe der Plastiken gebracht hat, während sein Nachfolger Andrea Pisano und später Francesco Talenti das Werk mit einigen Abänderungen zu Ende führten. Ob der ursprüngliche Plan der Campanilla, wie wir sie heute sehen, von Giotto stammt? Allem Anscheine nach nicht. Wohl machte er für den Turm einen Entwurf und legte ihn den städtischen Behörden vor; allein das Projekt erwies sich als unpraktisch: nach unten hin zu massiv, war es nach oben zu schmal und zu schwach. Erst Andrea Pisano hatte die Aufgabe, diesen Fehlern abzuhelfen. Die mit seinem Misserfolg verbundene Zurücksetzung soll aber Giotto so gekränkt haben, dass sie, wie man sagt, die Ursache seines Todes geworden ist. Jenes verfehlte Projekt würde nur zu gut beweisen, dass Giotto nicht allein in der Malerei, sondern auch in der Architektur oberflächlich war.

Ruskin wohnte längere Zeit der Campanilla gegenüber und nannte sie den schönsten Turm der Welt. Das mag für Italien gelten, aber für die ganze Welt?! Wo blieben da die gotischen Türme des Nordens?

Was immer für Vorwürfe man den Werken Giottos und jenen Kritikern machen kann, die ihm irrtümlicherweise eine Umwälzung in der Malerei zuschreiben, so lässt sich dennoch nicht in Abrede stellen, dass er ein grosses Talent gewesen ist, viel zur Verbreitung der neueren Kunstrichtung beigetragen und ihr Niveau gehoben hat. Ob sein Wirken die weitere Entwicklung der florentinischen Malerei derart beeinflusste, wie dies allgemein angenommen wird, müsste Gegenstand eines besonderen Studiums sein, weshalb ich hier nicht näher darauf eingehen kann. Nur das eine will ich noch hervorheben, dass Giotto keine Schule gegründet hat; der grössere Teil seiner Mitarbeiter

war mit dem Meister alt geworden und besass in der Folge keine eigene Phantasie mehr.

Taddeo Gaddi arbeitete mit ihm durch vierundzwanzig Jahre, weshalb er sich auch nie dem Einflusse seines Patrons entziehen konnte und stets ein verwässerter Giotto geblieben ist. Von Giovanni da Milano und Bernardo Daddi lässt sich überhaupt nicht viel sagen. Puccio Capanna aber, ein grosses Talent, war kein Schüler Giottos. Dass dieser Meister keine Malerschule begründet hatte, mag für die florentinische Kunst kein geringes Glück gewesen sein; wenigstens hatte man nicht nötig, die Warnung, welche Leonardo den Künstlern gab, auch den späteren florentinischen Meistern zu wiederholen, dass nämlich der eine den andern nicht nachahmen sollte, denn der Nachahmer werde ein Enkel und kein Sohn der Natur.

Die florentinische Malerei entwickelte sich nach Giotto auf neuen Grundlagen, indem sie hie und da an die sienesische Kunst anknüpfte. Wenn es nicht gerade paradox klingen würde, möchte ich fast behaupten, dass sie zwei bedeutende „sienesische“ Maler, Orcagna und Fra Angelico, hervorgebracht hat. Orcagna lehnt sich in den Fresken von Santa Maria Novella in seinen Frauentypen auffallend an die Sienesen und besonders an Simone Martini an; Beato Angelico ist seinem Geiste und seiner künstlerischen Veranlagung nach ein Sienese. Man kann deshalb kühn behaupten, dass es ohne einen Duccio und Martini auch keinen Fra Beato gegeben hätte. Wie Dante in der Literatur das letzte Aufflammen mittelalterlicher Philosophie, mittelalterlichen Glaubens und mittelalterlicher Phantasie bedeutet, so vereinigt Fra Beato in seinen Bildern die schönsten Ideale jener Welt der Askese und religiösen Begeisterung, Ideale eines fast übersinnlichen Daseins, in das sich so viele Menschen jener Zeit hineinzuleben verstanden. Dante und der Malermönch sind wohl durch ein ganzes Jahrhundert geschieden, aber diese zeitliche Trennung ist nichts weiter als die verspätete Entwicklung der Malerei im Verhältnis zur Literatur, die jener stets vorausging. Alte Bilder Fra Angelicos haben etwas von jenem Frühlenz des Südens an sich, wo die Bäume noch nicht in jenem Blätterschmucke prangen und nur des Tages harren, wo sie ihre zarten weissen und blassroten Blütenkelche heissen Sonnenstrahlen erschliessen. Namentlich die Typen seiner Frauengestalten sind im Leben nicht zu finden; jene Madonnen, über deren Antlitz nur ein lilienweisser, rosig gefärbter Hauch geht, sind nicht der Wirklichkeit entnommen,

sondern Frauengestalten, wie sie nur die Einbildungskraft eines Menschen hervorzuzaubern vermochte, der sich von allen irdischen Vorstellungen losgerissen hatte und nicht mehr sah, was in der Welt vorging. Die unerschöpflichen Chöre seiner Engelgestalten stehen der Wirklichkeit schon näher, weil er tatsächlich in den Kindern und der unschuldigen Jugend Modelle finden konnte, die seiner überspannten Phantasie entsprachen.

Es wird viel darüber gestritten, ob Angelico einen Lehrer hatte, der auf sein Talent einwirkte und ob dieser Lehrer der Camaldulenser Mönch Lorenzo Monaco war oder der Florentiner Gherardo Starnina.

Die Frage scheint uns von ganz untergeordneter Bedeutung zu sein, da es sich hier bloss um den Namen des Lehrers handeln kann. Angelicos Lehrer sind in der sienesischen Schule zu suchen, nur auf dieser Grundlage konnte er sich entwickeln. Schon die Sienesen streifen die Ideale eines Fra Angelico. Wenn wir die „Verkündigung“ Martinis in den Uffizien betrachten, drängt sich uns unwillkürlich der Gedanke auf: noch einen Schritt weiter und Fra Angelico steht vor uns. Denselben Eindruck gewinnt man im Palazzo Pubblico zu Siena vor seinem Bilde „Majestas“.

Mit Fra Angelico schliesst die religiöse Malerei des Mittelalters, deren Entwicklung die Sienesen so glänzend gefördert hatten; nach ihm oder vielmehr gleichzeitig mit ihm blüht zwar auch eine kirchliche Malerei, aber sie ist ganz anders geartet. Soziale und humanitäre Bestrebungen treten in der neuen Malerei zutage, die durch Florenz zur höchsten Blüte gelangte. Diese neue Malerei steht vielleicht in künstlerischer Hinsicht höher als die sienesische und die eines Fra Angelico, aber ihre Lebenskraft holt sie aus andern Sphären. Die Madonnen Duccios, Simone Martinis und Beato Angelicos sind nicht die Madonnen Filippo Lippis, Boticellis oder Filippino Lippis. Letztere sind irdische Madonnen, jene in religiöser Begeisterung entstanden. Während die Künstler schon ganz im Fahrwasser der Renaissance waren, träumte Fra Angelico noch in seiner stillen, klösterlichen Klause von den Idealen, aus welchen die Sienesen ihre Kraft zogen. Florenz schritt vorwärts, Siena und die Klöster bewahrten ihre alte Kultur.




Digitized by Google



DRUCK: OTTO v. HOLTEN, BERLIN C.


32101 067657120


Digitized by Google